



приоритет2030⁺

ДАЛЬНИЙ ВОСТОК

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ПРОПИЛЕИ

**Материалы
международной научной конференции**

**Дальневосточный федеральный университет
16–18 апреля 2024 года**



**Владивосток
2024**

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Дальневосточный федеральный университет

Школа искусств и гуманитарных наук

Арктический государственный институт культуры и искусств

Министерство культуры Российской Федерации

Государственный институт искусствознания

Приморская краевая автономная некоммерческая организация

«Центр русской культуры»

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ПРОПИЛЕИ

Материалы международной научной конференции

Дальневосточный федеральный университет

16–18 апреля 2024 г.

*К 25-летию искусствоведческого образования
на Дальнем Востоке*

Владивосток



2024

© ФГАОУ ВО ДВФУ, ФГБОУ ВО АГИКИ,
ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»,
ПК АНО «Центр русской культуры», 2024

ISBN 978-5-7444-5694-8

УДК 7.067.7(082)
ББК 85я43

Проведение конференции и публикация сборника материалов конференции осуществлены в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030».

Редакционная коллегия:

Г. В. Алексеева, д-р искусствоведения, профессор (отв. редактор);
Г. У. Лукина, д-р искусствоведения, профессор, зам. директора по науке ГИИ;
В. С. Никифорова, канд. искусствоведения, доцент;
Н. А. Федоровская, д-р искусствоведения, доцент;
А. В. Чернова, канд. искусствоведения, доцент;
И. И. Крыловская, канд. искусствоведения, доцент.

Рецензенты:

Л. Е. Фетисова, канд. филол. наук, вед. науч. сотр.;
Г. Г. Ермак, канд. ист. наук, вед. науч. сотр. ИИАЭ ДВО РАН.

Дальневосточные пропилеи : материалы международной научной конференции, ДВФУ, 16–18 апреля 2024 г. / ред. кол.: Г. В. Алексеева (отв. ред.), Г. У. Лукина, В. С. Никифорова, Н. А. Федоровская, А. В. Чернова, И. И. Крыловская. – Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2024. – 1 CD-ROM ; [442 с.]. – Загл. с титул. экр. – ISBN 978-5-7444-5694-8. – Текст. Изображение : электронные.

В материалах конференции нашли отражение важнейшие для представления об искусстве региона темы: интеграция Дальнего Востока в российскую художественную культуру; художественные смыслы и образы арктического искусства; цифровизация в современной культуре – тенденции и проблемы; старые и новые культурные коды в современных историко-культурных и социально-политических контекстах; подходы и стратегии исследования цивилизационной идентичности региона через культуру и искусство; художественное образование и искусствоведение на Дальнем Востоке; архитектурное наследие Дальнего Востока: сохранение, изучение и популяризация; дальневосточные музеи: история, культурная роль, результаты и перспективы изучения коллекций; природа Дальнего Востока как стимул творчества: краски, звуки, танец, театральное действо; «дальневосточный текст» в культуре и искусстве России; этнические культуры Дальневосточного региона: вчера, сегодня, завтра; путешествия и миграционные процессы как факторы развития региональной культуры; культура и искусство русского зарубежья – дальневосточная версия; Дальний Восток в биографиях деятелей отечественной и мировой культуры; экранные образы Дальнего Востока; медиа-система российского Дальнего Востока как ресурс культурной и гуманитарной интеграции: тренды, возможности, проблемы.

Издание представляет интерес для специалистов в области искусства и культуры.

Текстовое электронное издание

Минимальные системные требования:

процессор с частотой 1,3 ГГц (Intel, AMD); оперативная память 256 МБ,
свободное место на винчестере 335 МБ; Windows (XP; Vista; 7 и т.п.)

Программное обеспечение: Acrobat Reader, Foxit Reader либо любой другой их аналог

Дальневосточный федеральный университет
690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10.
Тел.: +7 (423) 226-54-43. E-mail: dvfutip@yandex.ru, prudkoglyad.sa@dvfu.ru

Изготовитель CD-ROM:

Дальневосточный федеральный университет, 690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10.

Подписано к использованию 08.04.2024 г.

Объем 12,67 Мб. Тираж 20 экз.

© ФГАОУ ВО ДВФУ, ФГБОУ ВО АГИКИ, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», ПК АНО «Центр русской культуры», 2024



Московский Государственный Университет
им.М.В.Ломоносова

* * *

Исторический факультет

* * *

Президент:
академик РАН профессор С.П.Карпов

№ 28-8
16 апреля 2024 г.

Оргкомитету международной научной
конференции «Дальневосточные пропилеи»
Дальневосточного федерального университета

Глубокоуважаемые коллеги!

Сердечно поздравляю Вас с открытием международной научной конференции «Дальневосточные пропилеи». Ее проведение во Владивостоке – еще одно свидетельство успешной работы школы искусствоведов Дальнего Востока и Сибири, распространения высоких гуманитарных знаний и гуманистических традиций в Вашем регионе. Теперь не только Москва и Санкт-Петербург, но и Владивосток становится важным центром искусствоведения. От души желаю Вам больших успехов в работе и новых научных достижений!

Президент исторического факультета МГУ,
Академик РАН профессор

С.Карпов

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ	7
<i>Хренов Н.А.</i> Становление идентичности в пространстве времени Российской цивилизации: место Дальнего Востока в Евразии.....	7
<i>Галлямова Л.И.</i> Влияние восточно-азиатских миграций на развитие региональной культуры Дальнего Востока России во второй половине XIX — начале XX в.	19
<i>Лукичева К.Л.</i> Восток и Запад в современном искусствоведении: сравнительный обзор исследовательских практик	24
<i>Алексеева Г.В.</i> Из истории развития образовательной программы Искусствоведение на Дальнем Востоке.....	35
<i>Замятин Д.Н., Никифорова В.С., Романова Е.Н.</i> Геокультуры Арктики: комплексные исследования.....	43
<i>Толстая Н.В.</i> Музеи Дальнего Востока: проблемы, достижения, перспективы.....	48
СЕКЦИОННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ	52
<i>Айзенштадт С.А., Ши Суйцзэ.</i> Китайский флейтист Чжу Тундэ и наследие русской флейтовой школы.....	52
<i>Алтынарлов А.А., Шкурко Н.С.</i> Традиционное лесное пространство в культуре якутов и японцев.....	59
<i>Бабин В.Н., Домбраускене Г.Н.</i> Развитие хорового движения на юге Дальнего Востока в аспекте взаимодействия музыкальных культур России и Китая в XXI веке.....	65
<i>Базылев А.А., Метляева Т.В.</i> Исследование имиджевых характеристик г. Владивосток в контексте создания айдентики бренда.....	72
<i>Баландина Н.П.</i> Путешествие на Дальний Восток как сквозной мотив в кинематографе Криса Маркера.....	80
<i>Васильева Е.И.</i> «Время Авангарда»: Творчество художников-модернистов на Дальнем Востоке в первой трети XX века.....	85
<i>Винокурова У.А.</i> Евро-Азия как диалог в лимитрофе цивилизационного пограничья.....	90
<i>Вирен Д.Г.</i> Дальневосточная кинодиалогия Виталия Каневского.....	94
<i>Вэй Цзе.</i> Образы амплуа пекинской оперы «Шэн» и «Дань» в творчестве китайских живописцев конца XX – начала XXI вв.	99
<i>Гавринёва Ю.М.</i> Перформанс в стиле современного танца на открытом пространстве как взаимодействие внутреннего состояния человека и природы.....	104
<i>Гамалей С.Ю.</i> Жизнь и творчество актеров Еврейского народного театра.....	110
<i>Гольцова К.В.</i> Особенности применения биографического метода в изучении творческого наследия (на примере приморского художника В.А. Гончаренко).....	116
<i>Горбушина О.П.</i> Медиа-система как ресурс улучшения имиджа России: результаты эмпирического исследования и практические рекомендации.....	119
<i>Дай Сяодань.</i> Эстетические аспекты промышленного наследия на примере города Шэньян (КНР).....	124
<i>Данилова О.Н., Скорлякова М.А.</i> Механизмы социокультурной адаптации современного дальневосточного видеоконтента для подростковой аудитории.....	128
<i>Добжанская О.Э.</i> Музыкально-фольклорные традиции народов Арктики как нематериальное этнокультурное достояние.....	135
<i>Дьяконова В.Е.</i> Типология хордофонов музея музыкальных инструментов народов Северной Азии. Коллекция Юрия Шейкина.....	140
<i>Завьялова В.Л., Кульчицкая Л.В.</i> Посреднический потенциал английского языка на Дальнем Востоке: аспекты передачи реалий и культурных ценностей России в ситуации обучения переводу.....	144
<i>Захарова М.А.</i> Коренные народы Дальнего Востока в творчестве И. В. Рыбачука.....	151

<i>Зиненко Я.В.</i> Основы этнокультурной идентичности русских Трёхречья (по материалам архивных русскоязычных публикаций первой половины XX в.)	156
<i>Зотова О.И.</i> Этнографический образ в произведениях художников Дальнего Востока.....	162
<i>Иванова-Унарова З.И.</i> Антропоморфные образы природы этномодельера Августины Филипповой	166
<i>Исинь Чжан.</i> Художественные обмены между Китаем и Дальним Востоком России в последние десять лет.....	176
<i>Ишкова Е.В.</i> Функции орнамента в декоративно-прикладном искусстве Северо-Востока России (на примере искусства коренных народов Магаданской области и Чукотки)	185
<i>Капинус А.Ю.</i> Художественные образы легендарных кораблей дальневосточной России мариниста В. И. Шиляева.....	194
<i>Кокарева А.С.</i> Репрезентация исторической памяти в фильме «Утомленные солнцем» Н. С. Михалкова	201
<i>Костина Е.П.</i> Роль гнесинской системы в развитии музыкального образования: отражение в культурно-образовательном пространстве Дальнего Востока в 1960-е – 1970-е годы	207
<i>Кравцова Е.А.</i> Плагиат в изобразительном искусстве, проблемы в определении.....	213
<i>Красильникова Г.А.</i> Учебное кино в современном вузе: проблемы и перспективы.....	223
<i>Крыжановская Я.С.</i> Работа Н. Тихонова «Майла Бельды – нанайская артистка» в собрании ДВХМ: к истории картины	229
<i>Крыловская И.И.</i> Дирижёр и композитор Д.Д. Пекарский в истории музыкальной культуры и музыкального театра Дальнего Востока России	234
<i>Лебедева И.В.</i> «Гении места: Владивосток глазами Олега Лошакова и Фёдора Морозова».....	243
<i>Левданская Н.А.</i> Выставочные проекты 2021–2023 гг. как точка роста в деятельности Приморской государственной картинной галереи	246
<i>Ли Ли.</i> Православные храмы в районе Северо-восток Китая в контексте китайско-российских культурных обменов	253
<i>Ли Юе.</i> Морские пейзажи в современной китайской живописи в контексте слияния китайского и западного искусства	257
<i>Лойко А.И.</i> Уроженцы Беларуси на перекрестке культурных кодов Дальнего Востока	264
<i>Лю Шушэн, Мартынова Н.В.</i> Особенности развития искусства китайского акварельного письма	269
<i>Ляпкина Т.Ф., Маркова М.М.</i> Этнософия саха в современных культурных практиках ревитализации олонхо.....	272
<i>Ма Юньлун.</i> Методы практического изучения современного китайского театра в естественной среде.....	281
<i>Малинина Н.Л.</i> Созидательная и разрушительная деформация реальности в музее	284
<i>Метляева Т.В.</i> Гу Цзюань. Образ Владивостока в творчестве российских и китайских художников. Имиджевый аспект.....	288
<i>Михайлова Е.В.</i> Перформативные сайт-специфик практики в городе Владивосток.....	296
<i>Надеждина Е.В.</i> Дальневосточный след в чешском авангарде 1920х годов и архитектура Бедржиха Фейерштейна.....	301
<i>Нурғалиева М.Б.</i> Интерпретация этнокультурных традиций через проектную деятельность современного музея	307
<i>Подмаскин В.В.</i> Соотношение рационального и иллюзорного в народных знаниях юкагиров ..	317
<i>Попова Н.С.</i> Пейзажный символ и абстрагирование в творчестве кузбасских художников (на примере творчества представителей дальневосточной художественной школы).....	322
<i>Райх К.Г.</i> Остров Сахалин в биографии А. П. Чехова.....	328
<i>Распутная Л.И.</i> Современное журналистское образование в условиях трансформации медиасистемы: тренды и перспективы.....	333
<i>Рябкова Т.В.</i> Отражение городской идентичности через художественный образ в городских пейзажах (на примере Владивостока)	337

<i>Самойленко П.Ю.</i> Роль медиа Дальнего Востока России в процессах формирования идентичности и патриотизма населения: актуальные задачи, возможности и перспективы	341
<i>Селезнева С.Е.</i> Молодежные пространства и креативная среда города (на примере г. Владивостока)	347
<i>Смолев Д.Д.</i> «Сахавуд». К феномену нового якутского кино	353
<i>Соболева С.М.</i> Скрытые элементы когезии как инструмент кодирования подтекста и затекста	359
<i>Столярова В.К., Коноплева Н.А.</i> Этнокультурный фестиваль как форма межкультурного взаимодействия	364
<i>Сунь На.</i> Современное декоративно-прикладное искусство хэчжэ – на примере картины из рыбьей кожи	374
<i>Суняйкина Е.В.</i> Развитие творческого потенциала обучающихся через конкурсы эколого-просветительской направленности	379
<i>Темнов А.А., Домбраускене Г.Н.</i> Элементы китайской традиционной оперы в легендарной постановке А. Таирова «Желтая кофта» (1913): к вопросу о художественном синкретизме театральных культур Востока и Запада	384
<i>Тянь Цифань, И.И. Крыловская.</i> Жизнь и творчество художников старшего поколения китайской провинции Шаньдун: опыт обзорного анализа	392
<i>Федорова А.С.</i> Аксиологические архетипы в контексте творчества А. Камалова и С. Горбачева как концептуальные новации в искусстве Приморья	398
<i>Ци Инцзе, Данилин Илья.</i> Природа Дальнего Востока как стимул творчества в контексте экологического образования	402
<i>Чан Жуй.</i> Цифровые тенденции в современных китайских картинах со снежными пейзажами	406
<i>Чернова А.В.</i> Наблюдения за проявлением культурной идентичности в творчестве мастеров художественной керамики Приморского края	412
<i>Чжао Еди, Домбраускене Г.Н.</i> Фактурная и интонационная специфика воплощения традиционных образов природы в фортепьянной музыке Китая	415
<i>Чжэн Сяои.</i> Влияние развития искусственного интеллекта на иммерсивное искусство	423
<i>Шапилова О.В., Добжанская О.Э.</i> О сюжетных параллелях фольклорных жанров коренных народов Севера	427
<i>Шереметьева Н.В.</i> Героические страницы Сучанского рудника в культурном ареале Дальнего Востока	433
<i>Шугуров П.Е.</i> Небесная линия города Владивостока	437

УДК 130.2

**СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ
И ВРЕМЕНИ РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ.
МЕСТО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ПРОСТОРАХ ЕВРАЗИИ**

Н.А. Хренов,

Главный научный сотрудник Государственного
Института искусствознания (Москва)
nihrenov@mail.ru

**THE FORMATION OF IDENTITY IN THE SPACE AND TIME
OF THE RUSSIAN CIVILIZATION. THE PLACE OF THE FAR EAST
IN THE VASTNESS OF EURASIA**

N.A. Khrenov,

Chief Researcher of the State
Institute of Art Studies (Moscow)
nihrenov@mail.ru

Аннотация: в статье рассматриваются вопросы роли культуры, и прежде всего, культуры Дальнего Востока в становлении новой идентичности России как цивилизации.

Ключевые слова: идентичность, российская цивилизация, Дальний Восток.

Abstract: the article discusses the role of culture, and above all, the culture of the Far East in the formation of a new identity of Russia as civilization.

Key words: identity, Russian civilization, Far East.

Кто следит за литературой по гуманитарным наукам, по философии, культурологии (да, собственно, многое получает отражение и в прессе, в средствах массовой коммуникации), тот не может не заметить, что на рубеже XX–XXI веков одним из часто употребляемых слов, а, точнее, понятий оказывается слово «идентичность». Между тем, до некоторого времени в России это слово не употребляли и, следовательно, не знали, что за ним стоит. При этом удивляет то, что независимо от этого слова и выражаемого им содержания проблемы, связанные с тем, что позднее стали обозначать как «идентичность», как-то решались. Традиционная идентичность разрушалась, и пропаганда начала активно выстраивать новую идентичность, во многом определяя и развитие гуманитарных наук. Конечно, не только пропаганда. Основой была теория марксизма.

Впервые на изменения и на необходимость понять, что же за словом «идентичность» стоит, в России обратили внимание культурологи (это произошло где-то в 90-е годы прошлого века), и содержание, которое стоит за этим словом, они превратили в одну из центральных проблем науки о культуре. Я думаю, что они поступили правильно. Ведь предмет внимания культурологов – это культура, и она имеет прямое отношение к идентичности. Пожалуй, мы в России это ощутили во время перестройки. Перестраивалась ведь, в том числе, и идентичность. Впрочем, для русских людей перестройка – это перманентное состояние, что отмечал еще А. Герцен. Прежде всего, если мы имеем дело с культурой, то тут следует говорить о коллективной идентичности, но, тем самым, и о индивидуальной идентичности.

Почему же культура имеет прямое отношение к идентичности? Да потому, что ранние формы культурогенеза, когда человек в муках, стараясь выжить, методом проб и ошибок создавал культуру, давно в прошлом. Человечество давно уже пребывает в ситуации, когда не только человек

создает культуру, а культура создает человека. Правда, об этом как-то часто забывают. Мы все пытаемся создавать общество, забывая при этом не только культуру, но подчас и человека, отрывая вновь создаваемое общество от культуры. Но рано или поздно заблуждения, которые иногда длятся столетиями, осознаются.

Я сформулировал парадоксальный тезис и отдаю отчет в том, что он все еще многими разделяется. Мы все еще предрасположены к так называемым «культурным революциям». Раз революция в обществе, то и в культуре. Но это абсурдная ситуация. Тем не менее, она реальна. Реальна потому, что мы вынуждены еще решать проблемы, ставшие следствием возникновения массовых обществ, породивших, кстати сказать, тоталитарные режимы, возникшие как следствие культурного нигилизма. А в чем же заключается вина массовых обществ, порожденных революционными сдвигами и мировосприятием модерна? Да в том, что их возникновение обязано утопическим представлениям модерна, нарушающим принцип преемственности и перечеркивающим существование того, что в культурах прошлого уже существовало.

XX век станет в истории знаменит тем, что именно в нем началось интенсивное становление науки о культуре. По сути, произошло открытие культуры и осознание ее функций. Стоит над этим задуматься: открыли то, что существовало столетиями. А это открытие, например, один из энтузиастов изучения культуры Лесли Уайт приравнивает к самым великим открытиям в истории человечества. Он говорит: это открытие встанет в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника и открытием клеточной основы всех форм жизни (1). Но может быть, мы этого даже и не заметили. Ну, появилась еще одна наука. Деловто. Конечно, это открытие, ставшее причиной глобального поворота, происходит в разных странах не одновременно. В России это происходит с запозданием, но зато заметно. Даже кажется, что оно происходит именно и только в России, начиная приблизительно с середины прошлого столетия.

Современный западный исследователь, автор книги о культурных поворотах Дорис Бахман-Медик соотносит повороты только со второй половиной прошлого столетия (2). То, что это происходит в России, а мы одно время на этом настаивали, некоторых западных ученых удивляло. Но, может быть, это удивление вызвано тем, что об этом открытии, происшедшем в их странах раньше, они успели забыть. Но если в России это столь заметно, то это следует как-то объяснить. Интерес к культуре, проявляющийся даже не в «идее культуры» (вспомним, в связи с этим выражение нашего философа Вадима Михайловича Межуева), а именно в возникновении и становлении специальной науки. И оно возникает не ради самой науки. Вдруг спохватились (кстати, весьма поздно) и начали ее исследовать. Раньше этого по каким-то причинам не делали. Но, причина в другом. Это реакция на какие-то связанные с выживанием человека и общества совершенно практические проблемы, а они актуальными становятся именно в наше время.

Какие же это проблемы? Хочу сразу же заявить, что многие вопросы я обсуждаю в своей новой книге, посвященной культурологическому повороту (3). Поэтому многое оставляю за скобками обсуждаемой проблемы. Там речь идет о тех ученых, которых трудно соотнести с какой-то наукой, но которые близко подошли к науке о культуре, и их следует считать предшественниками. Это Н. Данилевский, О. Шпенглер, П. Сорокин и другие. Я ограничусь обсуждением лишь двух аспектов. Во-первых, остановлюсь на идентичности как таковой, острота которой в России, на мой взгляд, связана с изживанием утопии социализма (человек начал ощущать себя в вакууме) и, во-вторых, на заметно изменяющихся взаимоотношениях между современными супердержавами и возможной, но и проблематичной переориентации России с одной из них на другую, что может привести к очередному радикальному изменению коллективной идентичности русских, равному, пожалуй, некогда в истории имевшей место переориентации России с Византии на Запад. Под этим я, чтобы вы меня не обвинили в конъюнктурности, под этим подразумеваю лишь возможность, требующую теоретической и научной рефлексии. Да и интересует меня эта тема уже давно.

Я уже отметил, что первыми занялись идентичностью культурологи. Но справедливости ради следует сказать, что первоначально это понятие применялось по отношению именно к индивидуальной идентичности. А, следовательно, ею должны были бы заниматься психологи. Но, собственно, так и было. Было на Западе. Ведь первым, кто увидел в идентичности проблему, стал американский психолог Эрик Эриксон. Его как психолога интересовала именно индивидуальная

идентичность, что понятно. Но как отделить индивидуальное от коллективного? В XIX веке этот вопрос решал Э. Дюркгейм в связи с обоснованием новой науки – социологии. Создавая науку об обществе, он жестко проводил границу между психологией и социологией, но это не так легко. Когда Эрикссон этот вопрос решает, то на примере ранних повестей М. Горького он прослеживает, как в становлении юного героя в России возникает что-то такое, что напоминает протестантизм (4).

Когда понятие идентичности берут на вооружение культурологи, они ее понимание расширяют и в соответствии со своим предметом – культурой стали идентичность понимать как коллективную идентичность. Культура – это ведь именно коллективная стихия. Каждый из нас принадлежит к какой-то культуре. В нашем сознании и поведении это проявляется. Почему же именно в России идентичностью стали заниматься, и именно культурологи и почему идентичность в коллективных формах стала их интересовать в первую очередь? На то есть веские причины. Какие? Начиная с оттепели и продолжая перестройкой, а затем и последующими общественными процессами, Россия вступила в переходный период, в период радикального обновления и изменения, что имело серьезные последствия. То общество, что существовало до середины XX века и пыталось реализовать утопию, ставшую основой мощной идеологии, оказалось в ситуации надлома. Эпоха политического футуризма заканчивалась. Будущее стало туманным. Сегодня мы его даже опасаемся. Мы испытываем, как выразился Э. Тоффлер, футурошок. В сознании многих возник вопрос: если мы уже не те, какими нас сделали и какими мы себя представляли десятилетия, то кто же мы? Как в новой ситуации мы себя представляем и какими мы были раньше? «Кто мы?» – это и есть формула идентичности. Именно так назвал свою книгу американский философ Самюэль Хантингтон (5). Я упоминаю об этом авторе, ставшем известным благодаря ранее изданной в России книге «Столкновение цивилизаций» потому, что бы подчеркнуть: проблема идентичности сегодня – не специфически российская, но универсальная проблема, свидетельствующая о том, что человечество сегодня лишается привычных ориентиров, ощущая себя в ситуации хаоса.

Но если иметь в виду Россию, то мы пытаемся ответить на вопрос, «кто мы?», вспоминая то времена Хрущева и Брежнева, то времена Николая Первого, то времена Ивана Грозного, то времена Иосифа Сталина. Наше искусство успело все эти эпохи перебрать и перетряхнуть, примеряя к ним нас сегодняшних. Вы сами можете назвать те романы, фильмы и спектакли, которые нам помогают осмыслить суету вокруг вопроса «кто мы?» и вокруг определения проживаемого нами исторического мгновения. И что же – какая эпоха в российской истории помогает нам понять, в какой ситуации мы с вами оказались? Да, никакая.

Надо отметить, что для культурологии этот смутный период оказывается весьма значимым, ведь именно в этой атмосфере культуролог начинает ощущать свою значимость. Он догадывается о том, что ответ на вопрос «Кто мы?» можно найти именно в культуре. Он на этом настаивает. Но, может быть, это и не так. А почему только в культуре? Да потому, что только в ней сохраняется преемственность и, следовательно, стабильность. Общества и государства могут возникать и разрушаться. Их история протекает в малых временных длительностях. Еще в 60-е годы предшествующее поколение помнило о распаде старой империи, а мы с вами (я имею в виду старшее поколение) наблюдали распад новой – сталинской империи. А вот культура, в отличие от общества и государства, существует в больших временных длительностях.

Что это значит? Какие выводы можно из этого сделать? То, что мы называем русской культурой, существует столетия. Никакой новой культуры, никакой «культурной революции», как выражались в советской России в 20-е годы, быть не может. Мы имеем то, что возникло еще в средние века, да, собственно, и раньше. Поэтому не случайно, несмотря на объявленный философами XVIII века прогресс, мы все время возвращаемся в Средние века. Как известно, Н. Бердяев так и назвал свое сочинение – «Новое Средневековье». А ведь еще недавно им и не только им провозглашался славянский Ренессанс. История возвращалась назад. Эта мысль может показаться спорной. Но это только потому, что мы привыкли к тому негативному образу Средневековья, который был создан философами эпохи Просвещения, т.е. творцами, согласно Ю. Хабермасу, модерна. Но мы к этой философии с некоторых пор относимся критически. Это ведь она загнала в эпоху разрушительной модернистской утопии, откуда пошли революции, а, следовательно, войны, гильотины и концлагеря. В общем, как сформулировал французский философ Р. Генон, человечество вступило

в окончательную фазу той эпохи, которую он назвал «темными временами». А «темные времена» — следствие утраты того, что в культуре было накоплено. Ориентируясь исключительно на разум, модерн разрушал культуру. А что касается позитивного образа Средневековья, то его еще начали создавать в XIX веке романтики и продолжали русские философы рубежа XIX-XX веков.

Пытаясь дать характеристику современной эпохи как хаоса, я высветил лишь одну ее сторону, позволяющую понять актуальность проблематики идентичности не только как научной, но именно как практической для сегодняшнего русского человека проблемы. Но проблема сложнее. Я сказал, что коллективную идентичность следует искать в культуре, поскольку лишь культура сохраняет неизменные, устойчивые константы бытия. Все остальные институты находятся в перманентном изменении. Собственно, именно в этом сохранении устойчивых констант и заключается миссия культуры. Мы сегодня очень часто и много говорим о культурном наследии, и это как раз выражает суть дела. Ответ на вопрос «Кто мы?» можно найти, если восстановить хотя бы мысленно непрерывность и преемственность в истории именно на уровне культуры. Но культура появилась в готовом виде не сразу. То, что мы сегодня имеем, началось с культурогенеза. С активного творчества самого человека. Он культуру и создает. Но вот, наконец, он ее создал, и тогда, с этих пор уже она создает самого человека, регулируя и контролируя его сознание и поведение. Она это делает в форме традиции, религии, этики, искусства, науки, права и т. д. А это, кстати, не всегда только позитивно. Процессы отчуждения могут затрагивать и культуру, особенно если она не противостоит негативным процессам цивилизации, и сама в них растворяется.

Но я все-таки должен отступить от той мысли, которую до сих пор пытался жестко провести, от мысли о неизменности и преемственности как признаков культуры. Движения и изменения при- сущи и самой культуре, когда приходится радикально изменять и идентичность. Но я имею в виду не социальные, а именно культурные повороты, развертывающиеся на уровне культуры. Но в истории такие повороты случаются крайне редко. Это моменты, когда тот или иной народ принимает решение принять за основу своего будущего развития другие образцы, заимствуемые до сих пор у других народов и отречься от образцов, которые они ранее пытались реализовать. Эта возможность обычно возникает у народов, еще не успевших обрести зрелых ступеней культуры и пытающихся с помощью ассимиляции ценностей другой или других культур этот недостаток восполнить. В такой экстремальной и судьбоносной ситуации русский человек оказался в XVII веке, который не случайно называют «смутным». Атмосфера этой эпохи нам близка. В. Топоров утверждал, что XX век смотрится в XVII век как в зеркало. А наш замечательный философ Пиама Гайденко в одной из своих книг пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» (6).

Многое, что существовало в России вплоть до нашего времени возникло под воздействием средневековой Византии-религия, церковь, иконопись, вообще, искусство, даже отчасти государственный строй и, в частности, империя. И, кстати, Византии мы благодарны за то, что с ее помощью до нас доходили и ценности античности. Несмотря на это, в XVII веке под воздействием расширяющейся вестернизации начался резкий поворот на Запад и ассимиляция этой культуры. От византийского покоя, отторгающего гуманистические ценности, возникших в Ренессансе, русский человек начал привыкать к невероятному западному динамизму, увлекающему прежде всего верхние слои русского общества. Хотя, как доказывал К. Леонтьев, несмотря на вакханалию западничества в России, византийские основы российской империи все-таки не исчезали.

И все-таки идентичность русских изменялась. Русский человек становится менее оседлым и способным изменять свою застывшую средневековую идентичность. Не упразднить, а только изменять. Можно ли считать, что, ассимилируя ценности Запада, Россия получила от Запада так же много, как в свое время она получила от Византии. Сегодня намечается какое-то вульгарное, поверхностное отношение к этому вопросу. Да, несомненно, она получила от Запада не меньше, чем от Византии. Обе эти традиции сформировали идентичность русского человека и, может быть, именно поэтому в России трудно соотнести идентичность с каким-то единым типом личности. По этому вопросу я придерживаюсь точки зрения Георгия Федотова, а он доказывает существование здесь двух типов личности-странника, ориентированного на радикальное изменение жизни, на

реализацию утопии, а также и на изменение идентичности, и с другой стороны, на оседлого, строителя, твердо стоящего на своей земле, возводящего свой дом и укрепляющего свое государство. Он этот тип называет еще «москвитянином», т.е. средневековым типом. Короче, это почвенник, стремящийся сохранить традиционную идентичность. Я бы из этой особенности при анализе идентичности и исходил, чтобы избегать возможного взаимного истребления этих типов. Это, конечно, все психология. Это архетипы. Но Г. Федотов любопытно объясняет, что сталинская империя возводилась, в том числе, и на психологической почве.

С некоторых пор культурогенез России достиг высокого уровня и потому, поддаваясь влиянию Запада, Россия все же успела приобрести, устойчивость, идентичность, а потому оказалась готовой вступить с Западом в диалог. Началось сопротивление прагматическому Западу, преследующему цивилизационные интересы. Сказывалось византийское начало. Она хотела быть собой. И об этом свидетельствует возникновение русской литературы XIX века, которая, с одной стороны, выступала против имперского режима, а, с другой, отторгала ценности Запада Нового времени, сохраняя полученные от Византии ценности. Почему так получается? На мой взгляд, это в конце XIX века пытался объяснить Н. Данилевский, а потом А. Тойнби. Потому, что к этому времени Запад уже успел создать в своих интересах образ России, создать ей идентичность, которая реальной России не во всем соответствовала. И все-таки не только под воздействием установок Запада, но и совершенно добровольно Россия ассимилировала западные формы.

Однако хотя за плечами оставались столетия, Россия еще продолжала себя искать. Такое ощущение, что она еще не достигла зрелости и целостности, чтобы это позволило ей оформить свою коллективную идентичность окончательно. Не случайно Д. Мережковский, решая вопрос, можно ли, исходя из творчества наших гениев Льва Толстого и Достоевского, судить, успела ли уже коллективная идентичность русских приобрести окончательную форму, отвечал: нельзя (7). Почему же нельзя? Потому, что эти художники и мыслители еще слишком сложны, мятежны, страстны. Отсутствует определенность, уравновешенность, гармоничность. В Толстом и Достоевском нет тишины и ясности, того «благообразия», которого уже столько веков бессознательно ищет народ в византийском искусстве, в старинных иконах своих святых и подвижников. О чем это суждение свидетельствует? От Византии ушли, но она продолжает существовать в культурном бессознательном. Более того, Мережковский утверждает: «лица» русского народа, по его утверждению, нет даже в Пушкине. Ну, это уже слишком. Пушкин, продолжает Мережковский, это лишь какое-то мимолетное предвосхищение, обещание гармонии, которая так и не наступает.

Итак, Византия уже в прошлом. Но, может быть, мы сегодня приближаемся к той ситуации, когда и процесс вестернизации России для идентичности русского человека стал неорганичен? Однако менталитет русского человека находится еще глубже. И по мере приближения к XX веку, а также по мере приближения к дискуссиям о кризисе Запада в России начинается в сознание пробиваться то, что там сохранялось помимо византийского и возникшее на этой евразийской территории ранее византийского. Это восточное начало. Наш искусствовед Борис Гройс написал статью «Россия – подсознание Запада». Я думаю, что это только половина возможной формулы, В своем полном выражении ее смысл вынесен в название моей статьи «Россия – подсознание Запада, Восток – подсознание России».

Первоначально это начало выходит из коллективного бессознательного в сознание в формах искусства. Затем этот процесс разворачивается уже на уровне науки и разных наук, а именно, в эмигрантском сообществе, называемом евразийским, а в нем были философы, историки, экономисты, социологи и даже искусствоведы. Евразийцы – это возможные ранние пророки наметившегося в истории русской культуры нового поворота в сторону Востока. До нас смысл этого поворота донес в своих некогда запрещенных сочинениях «последний евразиец» Л. Гумилев. Евразия как геополитическое единство. Цивилизационное единство. Сложение этого единства не объясняется империализмом. Это не следствие мелкого политического честолюбия отдельных государственных деятелей. Как показал Георгий Владимирович Вернадский (тоже евразиец, историк) – это неустраняемая логика постепенного освоения евразийского пространства русским народом (8). В силу этого обстоятельства Россия, которая когда-то в истории была только частью истории Евразии (а это было в монгольский период), постепенно, несмотря на процессы вестернизации, становится значимым

пространством Евразии. И хотя на протяжении всей истории российской империи имело место «мощное развитие внешних форм культуры», хотя имело место «тяжкое потрясение духа», эта логика сохранялась. А другой замечательный мыслитель Петр Бицилли в 1922 году напишет: «Продвижение России в Среднюю Азию, в Сибирь и в Приамурский край, проведение Сибирской железной дороги – все это с XVI века и до наших дней составляет проявление одной и той же тенденции. Ермак Тимофеевич и фон Кауфман или Скобелев, Дежнев и Хабаров – продолжатели великих монголов, пролагатели путей, связующих Запад и Восток, Европу и Азию, «Та-Тзин и Китай» (Бицилли П. «Восток» и «Запад» в истории Старого света).

Почему намечается такой поворот? Пока не очень ясно, как он будет развиваться и достигнет ли он цели, т.е. осуществится ли до конца? Позитивен ли он? Не заведет ли Россию в еще один тупик? Но хотелось бы поставить и другой вопрос: почему он может оказаться реальностью? Я бы не хотел объяснять это исключительно политическими причинами. Вообще, к тому, о чем я сейчас говорю и еще скажу, можно относиться как к конъюнктуре. Но я впервые об этом задумался, читая тексты Л. Гумилева, когда они еще не публиковались. Такой возможный поворот можно объяснить лишь исчерпанием духовного потенциала западной культуры, о котором размышляют даже не отечественные, а сами западные мыслители, Начиная со Шпенглера. Например, Р. Генон. Подарив России свои формы, институты, ценности, Европа сама в них законсервировалась и больше уже ничего не способна предложить тоже ведь остановившейся в своем развитии России, а Россия в своей иррациональности и стихийности безудержна и хотела бы дать выход тому, что превосходит уже ставшими традиционными формы, которые она получила от Запада. Эта ситуация напоминает ситуацию поворота от Византии в XVII веке. Ее можно истолковать в соответствии с идеями «философии жизни».

Ничего страшного в таком отходе от Запада нет. История развивается не только в соответствии с логикой, но и со стихией. Раз уж русских нельзя назвать аристотелевцами, т.е. рационалистами, скорее платониками, как утверждал Н. Бердяев, то к этому так и следует относиться. Тут следует учесть и то, что поворот к Востоку применительно не только к России, но и к самому Западу с некоторых пор так же актуален. Россия хотя и развивается по сравнению с Западом в более медленных ритмах, все время, правда, порываясь изменить присущие ей ритмы, пытаясь кого-то догнать и перегнать, она ощущает потребность в новом иногда, может быть, даже раньше, чем Запад. Даже не только ощущает, но иногда и бросается, сломя голову, это новое реализовать, как это случилось в России с Марксом, чего, слава богу, не случилось на самом Западе. Вот и капитализма в соответствии с Марксом она хотела избежать. Не получилось. Но это стало ясно спустя десятилетия. Он все-таки к нам пришел, но с запозданием. И стало понятно: отстали. Хотели как лучше...

Но не следует переоценивать первопрородчество России. Ведь и на самом Западе это началось еще раньше, чем в России. Там поворот к Востоку начался с первоначально совершенно непонятого там А. Шопенгауэра, которым будут зачитываться в начале XX века в России символисты. Как бы то ни было, но распространяющийся хаос как следствие кризиса и застоя культуры, которая была для русских образцом, следует преодолевать. Но является ли намеченная А. Шопенгауэром перспектива единственной? Здесь, правда, есть один не совсем понятный нюанс. К какой именно форме устремляется долго сдерживаемый эпохой застоя инстинкт русского человека – к той ли, которой в истории еще не существовало, что можно иллюстрировать утопией социализма, или к той, что уже имела в ее истории место? Получается, если иметь в виду намечающийся сегодня поворот, к той, что имела место не просто в прошлом, но даже в самой настоящей древности. Г. Вернадский утверждает, что географическое пространство, принадлежащее сегодня России, было составной частью Евразии.

Что же получается? Когда-то Россия, ассимилировав ценности Византии, а вместе с ними и античные ценности, а затем ценности Европы, сегодня берет курс на возвращение существовавших на более ранних этапах культурогенеза наиболее древних архетипов и форм культуры? С некоторых пор в наших поездах и самолетах, в наших городах и на улицах этих городов мы обнаружили много туристов из Китая. Шумный, как оказывается, и беспокойный народ. Многие в своем образе жизни в последние десятилетия добившийся. Да и сами мы, русские, стали на этих пространствах частыми гостями. Вот и в названии нашей конференции появилось слово «пропилеи» и прочитывается оно совершенно определенно. В общем, началось интересное общение с Востоком, хотя, казалось бы, о каком открытии здесь может идти речь. Когда в 1924 году наш философ Лев Карсавин

задал историку Платонову вопрос – что происходит в советской России? Тот отвечал так: «Нарождается какой-то новый культурный тип русского человека; происходит какое-то перерождение среднего русского человека, этот новый тип скорее степного, восточного характера. Вследствие весьма сложных внутренних процессов, передвижений людских масс, всеобщей элементаризации, Россия стала восточной страной, продвинулась, так сказать, на Восток» (9).

Д. Бахман-Медик, верно, прогнозирует расширение в современных гуманитарных науках принципа гибридизации в отношениях между культурами и цивилизациями как способе устранения жестких между ними границ. Но здесь важен вопрос: что в сегодняшней ситуации нам могут предложить другие культуры и что мы способны им предложить? Какие резервы у нас самих существуют? Каким потенциалом мы располагаем? Насколько радикально мы способны изменять свою идентичность? Некоторые, а к ним относится и евразиец Н. Трубецкой, утверждают, что, ассимилируя западные ценности, мы в свое время утратили код своей культуры. Но также важен и следующий вопрос: не опасно ли для нас, сегодняшних русских, соприкосновение со столь устойчивыми и существующими столетиями мощными цивилизациями, как Китай? Мы ведь все время оказываемся в перманентном переходе, и такое соприкосновение в ситуации перехода и в самом деле может быть опасным.

Наш вопрос кажется странным. Но не такой он и странный, если учесть, что, например, Запад на протяжении всей своей истории испытывал не только притяжение Востока, что проявлялось в восточных ренессансах на Западе, но и страх перед ним, страх, начавшийся еще в эллинистический период античности и продолжающийся вплоть до сегодняшнего дня. Страх вернуться к изначальному состоянию и раствориться в стихии, от которой западный человек когда-то оторвался. В нашем институте вышла книга об отвергнутом на Западе знании. Она называется «История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку» (10). Речь в ней идет о герметизме. Но ведь отвергали и восточные учения, например, в спекулятивной философии XII и XIII века отвергли Аверроэса. И об этом замечательно сказано у К. Ясперса. Но ведь и А. Тойнби предупреждает, что культурам, коллективная идентичность в которых не успела достичь зрелости и определенности, контакт с теми культурами, в которых это достигнуто, может обернуться разрушительными последствиями. Не об этом ли предупреждал в начале XIX века Жозеф де Местр, имея в виду французскую философскую мысль, ассимилируемую русскими «вольтерьянцами». Об этом же точно писал Гете. «Для каждой нации хорошо только то, что ей органически свойственно, что проистекает из всеобщих ее потребностей, а не скопировано с какой-то другой нации. Ибо пища, полезная одному народу на определенной ступени его развития, для другого может стать ядом» (11).

Вот мы и вышли на проблему: так что же делать с пропилеями сегодня, когда процесс все больше приобретает практические формы? Ведь если исходить из того, что я только что сказал, то можно прийти к следующему выводу: эти пропилеи следует не открывать, а закрывать. Но я бы хотел страх перед неизведанным снять. Ответ я нахожу в углубленной интерпретации российской культуры и российской цивилизации. Здесь, видимо, следует – говорить о типологии культур. Россия – уникальный тип культуры, и с этим связана коллективная идентичность русского человека. Попробуем поставить вопрос о том типе культуры, который имеет особую онтологию и который не тождественен ни византийской, ни европейской и никакой другой вообще культуре. Эта культура все еще тяготеет к реализации того, что в ней заложено с самого начала. Что сформировалось в процессе ее длительного становления, не получив полного выражения ни в эпоху активной ассимиляции византизма, ни в эпоху европоцентризма. Все это были носители для ракеты, необходимые для запуска. Сама же ракета, освобождаясь от них, уносилась далее, не нуждаясь в носителях.

Существуют ли в отечественной культурологии наблюдения и выводы, касающиеся этой стороны функционирования российской культуры? Наука о культуре так интенсивно развивается, что мы уже забываем то ценное, что в ней два или три десятилетия тому назад было сформулировано. В исследованиях, которые можно отнести к культурологии, сложилось представление о том, что существуют типы культуры, в которых окончательное оформление в систему уже состоялось и сохраняется. В них можно фиксировать четко определившуюся форму. Они окончательно достигли своей целостности и завершенности. Такие типы называют классическими. Но если есть классические типы, то, следовательно, существуют и неклассические или, как их еще называют, «пограничные» типы. А в этих цивилизациях имеют место неоднородность, расщепленность, фрагментарность, неста-

бильность, конфликтность и неопределенность. Это присуще и творчеству наших классиков, по которым еще невозможно, как утверждает Д. Мережковский, судить об идентичности русских. По каким-то причинам синтеза разнородных слагаемых или гибридности, принцип которой так превозносит Д. Бахман-Медик, в них до сих пор не произошло, а, может быть, их предназначение заключается в чем-то другом. Зато им присущ столь востребованный сегодня в гуманитарных науках принцип гибридности.

Понятно, что такому типу цивилизации присуща не стабильность, а неустойчивость, отрицание существующей формы, попытка создать новое, но и возвращение к тому, что некогда уже имело место, но по какой-то причине оказалось забытым. Сторонники цивилизаций классического типа обычно проводят жесткие границы между цивилизациями, отрицая гибридные формы. Так мыслят и евразийцы, жестко отделяя Запад от Востока. Поворот-то они ощутили, может быть, верно, но в их видении возникающих процессов сохраняются становящиеся сегодня архаическими представления. Они исходили из принципа бинарности, а не гибридности. Отсюда и столь категоричные выводы Н. Трубецкого, "прописавшего" Россию, кстати сказать, вслед за Шпенглером, на Востоке, а фазу вестернизации в истории России он оценил исключительно негативно. Что касается современных культурологов, например, В. Земскова, то он выступает против жесткого противопоставления цивилизаций. Для него история развивается, исходя не из одного центра. Даже если таким центром является Запад. История у него предстает «как децентрированная история, понятая как свободный, многообразный и нелинейный процесс в различных вариантах и формах, на разных уровнях, на принципах неоднородных, и в различных версиях, и одновременно как единый процесс на принципах взаимодополнительности и взаимодействий» (12).

Такое представление о функционировании цивилизаций и о взаимодействии между ними позволяет взглянуть на идентичность не как на нечто статическое, застывшее раз и навсегда, неизменяемое состояние, а как на подвижный и динамичный, незамкнутый и открытый процесс, предполагающий и забывание традиционного, и открытие нового, а также перманентную ассимиляцию элементов других цивилизаций. Если принять такую точку зрения, то неклассические типы цивилизации уже перестают быть тем, что обычно называют лимитрофом, перестают восприниматься «недоделками» мировой истории и циклического процесса, возникающими по принципу, псевдоморфоза. Открытость и незаконченность формы является обращенным в будущее положительным свойством. Неклассический тип цивилизации может находиться в переходном состоянии сколь угодно долго. П. Сорокин вообще доказывает, что переходность – один из самых значимых признаков истории XX века. Он не имел в виду лишь российскую цивилизацию. Удивительно, например, Д. Бахман – Медик приписывает это свойство лишь современным культурам, освобождаемых от принципа бинарности, тогда как Россия на протяжении всей своей истории демонстрирует именно такой тип. Даже сталинская империя из такой логики движения российской истории не выпадает. Из сказанного можно сделать вывод: то, что Д. Мережковский оценивает как недостаточную завершенность идентичности русских – это не признак ее незрелости, незавершенности. Это признак этой культуры в целом, который вовсе не свидетельствует о ее уязвимой стороне. Наоборот, это определяющее онтологическое свойство этой культуры. Она именно так и функционирует и, видимо, это так и сохранится за ней в неизменном виде.

Раз мы вписываем коллективную и индивидуальную идентичность в культуру и ставим их в зависимость от культуры, то продолжим выявить признаки этой идентичности как зависимые от основных категорий культурологического анализа – от времени и пространства культуры. Все-таки, как и классические типы культур, русская культура существует не в безвременном мифологическом пространстве, а во времени. Во времени истории. Следовательно, она имеет начало, проходит фазы становления, достигает высшей точки развития и, наконец, вступает в финальную фазу. Все как у Шпенглера. Упоминаемые мною и античность, и Византия эту логику иллюстрируют. Они уже давно не существуют, хотя созданные ими ценности продолжают существовать в других, более поздних культурах, в том числе, в нашей.

Поэтому сейчас применительно к русской культуре и к русской цивилизации, которая в процессе своего становления двигалась к синтезу разных и многочисленных этносов, поставим вопрос: в каком моменте своей истории сегодня, в первых десятилетиях XXI века она находится, а точнее, мы находимся. Для нас ведь интересно именно это. В зависимость от ответа на этот вопрос мы ставим и ответ:

как сегодня, накануне намечающегося или уже совершающегося видит себя русский человек, как он видит свою идентичность и отвечает на вопрос «Кто мы?» Вообще, фазы в истории становления культуры, например, просчитаны «последним евразийцем» Л. Гумилевым, и ими, если затрагивается психологический аспект, связанный с коллективной идентичностью, нельзя не воспользоваться. Конечно, Л. Гумилев, выделяя эти фазы, имел в виду не историю культуры или историю цивилизации, но историю этноса. Но попробуйте, отвечая на вопрос, что такое коллективная идентичность, обойтись без понятия «этнос». Ведь этническая идентичность — слагаемое культурной идентичности. Вообще, такие фазы намечены уже Шпенглером. Но у Л. Гумилева они более дифференцированы и поставлены в зависимость от пассионарной энергии, и от ее траты в историческом времени (13).

Кроме того, я хочу с помощью Л. Гумилева уйти от внедренной философией XVIII века логики линейности в истории и реабилитировать принцип цикличности. Это особая тема. А Л. Гумилев, как известно, в истории России выделяет инкубационную фазу, акматическую фазу, фазу обскурации, фазу мемориальную и фазу надлома. Для нас, задавшихся вопросом о своеобразии русской культуры и российской цивилизации, особенно значимы две фазы: акматическая фаза как фаза пика в истории становления, когда Россия окончательно обретает черты цивилизации, и фаза надлома, как фаза с присущей ей смутой, нестабильностью, утратой преемственности, что присуще, как выражается Р. Генон, переживаемым нами «темным временам», а вообще, декадансу, коррупции, когда уже не пассионарии, а алчные субпассионарии ничего уже не способны создать, а только проматывать созданное героическими предками.

Для акматической фазы как раз характерно расширение пространства цивилизации. Для нас теория Л. Гумилева любопытна тем, что это расширение связано не с утилитарным подходом со стороны государства, с помощью которого в России объясняется все, что в истории происходит, и акцент ставится не на обществе, а именно на, как советовал модернист Гегель, что хорошо усвоено нашими историками, государстве, а с психологическим комплексом, объясняемым наличием пассионарной энергии и ее тратой. Хотелось бы этот вопрос проиллюстрировать на примере включения в состав обретающей устойчивые формы российской цивилизации народов Дальнего Востока и расширением за счет этой территории пространства российской цивилизации. Существуют разные объяснения этого процесса, начиная от неофициального дискурса не самого известного российского историка А. Щапова и заканчивая недавно вышедшей книгой продолжающегося придерживаться этого дискурса А. Эткина. Это, так сказать, неофициальный колониальный дискурс.

Спрашивается, как эту фазу в истории российского этноса соотносить с периодизацией, принятой в традиционной политической истории? Этот вопрос придется уточнять. Согласно Л. Гумилеву, акматическую фазу Россия переживала в XVII веке, хотя, кажется, что этому соответствует скорее век Петра I. Но кажется потому, что, опять же, согласно суждению Л. Гумилева, эта эпоха была сильно идеологизирована и мифологизирована, чему способствовала установка на вестернизацию. В реальности, как утверждает Л. Гумилев, уже в начале XVIII века уровень пассионарности российского суперэтноса был ниже, чем в XVI и XVII веках (32). Это не означает, что пассионарных вспышек в российской цивилизации больше не предвидится. Многочисленная крестьянская масса, разбуженная позднее революцией 1917 года, это продемонстрирует и в позитивных, и в негативных проявлениях. Видимо, как можно предположить, именно на акматической фазе возникают предпосылки для возникновения большей определенности коллективной идентичности, хотя в то же время предельная конфликтность и нестабильность этой эпохи этой определенности мешает. Гуманитарный пласт, благоприятный для расцвета философии и искусства, наступает по мере ослабления пассионарности. И именно в этой области появляются первые проблески мысли, в которой угадываются столь популярные в XX веке идеи ментальности и идентичности. Задолго до исторической школы «Анналов» их обсуждали русские философы, например, А. Хомяков.

Как же этот процесс разворачивается в XX веке? Может быть, акматическая фаза ушла в прошлое, и мы уже существуем в фазе, названной Л. Гумилевым фазой надлома? А для этой фазы характерно резкое снижение уровня пассионарного напряжения. Но что-то не похоже. Видимо, XX век демонстрирует не только затухание пассионарности, но и новые ее вспышки. Во всяком случае, в первые десятилетия этого века. XX век продолжил и углубил, но и изумил трагичностью совершаемого во время предшествующих состояний российской истории. Чем же этот процесс

должен был закончиться, чтобы можно было утверждать, что наступает следующая фаза? Именно так на XX век смотрит и Д. Андреев. «Я не думаю, – пишет он – чтобы имелась надобность в разъяснении того, что события XX века должны еще углубить этот процесс, должны довести до крайности и внутреннюю дисгармонию, и борющиеся концепции, и эмоциональную накаленность поляризующихся идей, этим подготавливая фазу некоего синтеза, предстоящего следующим поколениям» (14). Вот и объяснение все еще продолжающейся смуты. И в смуте сполна проявили себя и странники, и почвенники.

Замечательно, что Д. Андреев предполагает, что каждая фаза свидетельствует о движении истории русской цивилизации к тому, что принято считать под типом классической цивилизации с ее целостностью и системностью, а, следовательно, с непротиворечивостью и большей завершенностью коллективной идентичности. А, в общем, к синтезу. Но мы склонны выделить и оценить в этой предпринятой Д. Андреевым метаисторической картине мира даже не расширение личности и открытие подчас противоположных сторон духовного мира славянина, а одновременно и пробуждение в нем потребности в распространении в пространстве, в овладении им, что, как мы отметили, казалось бы, в соответствии со Шпенглером, присущее до того исключительно «фаустовской» душе западного человека. И здесь возникает возможность поставить процесс формирования коллективной идентичности русских уже не только от времени, но и от пространства. И вот эта похожесть комплекса славянина на комплекс «фаустовского» человека свидетельствует не просто об очередной фазе развития русского этноса, а о той фазе, когда цивилизационная идентичность становится реальностью. Это проявилось, как выражается Д. Андреев, в «молниеносной и головокружительной экспансии» («экспансии, похожей на развернувшуюся пружину, на излияние лавы из кратера, на ураган; экспансии, и не подумавшей остановиться на захвате богатых и плодородных соседних стран, но в какие-нибудь пятьдесят лет захлестнувшей территорию от Гвадалквивира до Инда» (15).

Этот иррациональный зов пространства, получивший свое выражение в краткий срок, с конца XVI века и в XVII веке проявился на Руси в экспансии, например, на Дальний Восток. Вот как об этом пишет Д. Андреев. А эта его мысль заслуживает обдумывания. Ведь он отмечает все объяснения этого зова пространства, что связаны и с социально-экономическими причинами, и с государственными установками. Получается фактор исключительно психологический. Дело тут вовсе не в колонизации или только в колонизации, которая усложняется коммерческими и вообще экономическими и политическими интересами. «XVII век, – пишет Д. Андреев – вообще задал исторической мысли немало загадок, и одна из самых глубоких заключается в следующем: почему и ради чего, какими именно социально-экономическими причинами понуждаемый русский народ и без того донельзя разреженный на громадной, необжитой еще восточно-европейской равнине, в какие-нибудь сто лет усилиями отнюдь не государства, а исключительно частных людей, занял пространство в три раза превышающее территорию его родины, пространство суровое, холодное, неудобное, почти необитаемое, богатое только пушниной да рыбой, а в следующем столетии перешагнул через Берингово море и дотянулся до Калифорнии» (16).

Действительно, загадка. Действительно, дело не в государственных интересах. К этому зову, под воздействием которого оказались землепроходцы, государство оказалось почти безучастно. Тут важно отметить, что страсть к расширению пространства исходила, как ни странно, из крестьянских слоев населения. А ведь это все еще средневековая среда, которую потом, уже в XX веке окончательно подорвет коллективизация. Ведь уходившие за Каменный пояс казаки – это те же крестьяне, вчерашние крестьяне, а, точнее, те типы из них, которым оседлость земледельца была психологически противопоказана. Это пассионарии. Это те из особей, которые передвигали фронт на дальнем Западе (а это американский вариант) и те из них, которые в России двигались в сторону Сибири и Дальнего Востока. А ведь рядом был более развитый в культурном отношении, чем Россия, Китай. Он тоже мог бы на эти территории претендовать. Но он их не видел или ими не интересовался. Это было хорошо на том отрезке истории для тех народов, которые двигались в сторону цивилизационной определенности, пока еще ее не достигнув. Видимо, все дело в немотивированном зове иррационального, бессознательного. Но действительно ли этот зов немотивирован? У Д. Андреева свое объяснение, но верное ли? Он обращает внимание на то, что ни Китай, ни Англия, ни Япония, ни Америка никакого внимания к этому обживанию Дальнего Востока огромного пустого пространства между культурами

не проявили. А вот Петра 1 это интересовало, хотя вроде бы не он, ни его продолжатели так и не могут иметь на Тихом океане ни военного, ни гражданского флота. Почему?

По мысли Д. Андреева, возможное обживание этого неудобного, холодного, сурового и слабо обитаемого «полого пространства» существующими культурами можно объяснить лишь осознанием особого всемирно-исторического предназначения России именно как типа самостоятельной цивилизации. Мы иногда задумываемся над тем, почему отечественные вожди позволяли себе так много ошибок и допускали массу жертв, а мы им поклоняемся. Имеются причины. Их действия связаны с проекциями массового сознания. А в этих проекциях – ключ к идентичности, к тому, как сам народ себя понимает, что он думает о том, какое место его страна занимает в мировой истории и как он отвечает на вопрос «кто мы?». Здесь речь должна идти о комплексе «всемирности». Очередная волна этого психологического комплекса набегаёт в начале XX века. Он будет разбужен революцией 1917 года. И нет в советском искусстве 20-30-х годов более адекватного выражения этого комплекса распространения в пространстве, чем фильм А. Довженко «Аэроград». Кстати, не очень даже известный. Он как раз свидетельствует об освоении Дальнего Востока и о превращении всего этого края в цветущий сад. Этому будет способствовать возведение на берегу океана города под названием «Аэроград». Обживание Дальнего Востока с его необъятными просторами оказывается возможным. Возможным с помощью самолетов. Но Довженко показывает не только расширение пространства, но и в соответствии с социальной утопией его очищение от врагов. Кто же у него эти враги? А это прежде всего сектанты-староверы, которые были современниками в этих местах землепроходцев и которые спасали здесь полученную от Византии греческую веру. Большевики их тоже сделали врагами. Сектанты пытаются подорвать мирную трудовую жизнь колхозников, а те вынуждены стать партизанами, чтобы врагов преследовать. Врагами также предстают и представляющие Восток японские самураи.

Вообще, врагами могут быть и иностранцы, и свои, если их поведение классовому принципу не соответствует и строительству пролетарского государства мешает. Как же происходит это истребление врагов? Партизан, а в фильме это потомок землепроходцев-старый партизан, отец героя-летчика, творя волю нового государства и революционного пролетариата, тут же в тайге самолично убивает и врага-японца, и своего друга, оказавшегося в сговоре со старообрядцами. Для отца героя тайга прекрасна. Он воспринимает ее эстетически. Но он способен ее принять полностью лишь после очищения. Города в этих местах еще нет, но он возводится. Речь о будущем городе произносит счастливый парень из местного этноса. Город воздвигается, в том числе, и руками тех, чей род на этой земле существует веками, а не только переселенцами, внуками землепроходцев, как и строителями новой жизни.

Любопытно, в связи с этим фильмом Довженко вспомнить отношение к дальневосточной тайге в фильме японского режиссера А. Куросавы, поставленном им в СССР в 1975 году по произведениям В. Арсеньева. В центре фильма-коренной обитатель Уссурийского края. Этнически это гольд, т. е. тот, кого в 20-30-е годы советская власть пыталась цивилизовать. Тогда он был просто исполнителем утопического проекта новой жизни. Настоящими культурными героями представляли большевики. Пока же абориген воспринимается еще кем-то вроде дикаря и должен пройти цикл воспитания и приобщения к новой жизни. У Куросавы же он духовный центр жизни и той культуры, что еще находится в гармонии с природой. Городские жители прибывают в тайгу с научными целями, чтобы отыскать место для нового строительства и продолжающегося обживания пространства. Они носят с собой оружие, но оказываются совершенно беззащитными перед природной стихией. Их может вывести из экстремальных ситуаций только гольд, способный читать тайгу словно книгу. Фильм у Куросавы получился не о продолжающемся овладении природой и не о расширении цивилизованного пространства. На первом месте-не пробивающиеся через озера, болота и горы отважные исследователи, а мудрый, старый коренной житель тайги-укор оторвавшемуся от природы и ощутившему в своей жизни тупик современному городскому человеку. Так, с помощью художника, представляющего уже другую культуру, мы по-новому готовы продолжать обживать это пространство, изживая те негативные стороны колонизации, о которых мы говорить не любим.

Заключая сказанное, поставим точку на мысли, почему обживание этих пространств заинтересовали Петра 1. Если эти пространственные резервы самими первопроходцами еще не использовались

в те далекие времена в утилитарных целях, то это не означает, что они когда-то не будут нужны народу, начавшему воспринимать себя еще в средние века «сверхнародом», когда передавшая ему с помощью религии и типа государственности свою форму идентичности Византия как один из определяющих средневековых типов цивилизации уже перестала существовать. Это я все о самосознании и об идентичности русского человека, как он себя воспринимает и самоощущает и почему так часто вспоминает не только Ивана Грозного, но и Петра Первого. А вот это и был уже очередной серьезный шаг в обретении идентичности, которую можно уже назвать не культурной, а цивилизационной. Хотя таким «сверхнародом» русский земледелец себя еще долго не ощущал и еще не имел этому реального подтверждения. Это совсем не значит, что эта идентичность в последующие столетия себя не проявит. Вот как это мотивирует Д. Андреев. «Культура, призванная перерасти в интеркультуру – пишет он – может осуществить свое назначение, лишь тесно соприкасаясь со всеми культурами, которые она должна ассимилировать, объединять и претворить в планетарное единство. Если сверхнарод предназначен стать реактивом, трансформирующим и себя, и все сверхнароды мира в духовно единое человечество, то ему должны быть уготованы пространства, соответствующие размаху его борьбы, его идей и творческого труда» (17). А идея, в соответствии с которой русский народ – это «сверхнарод» и обязан занять свое определяющее место в планетарном пространстве, уже пробивалась и в философскую мысль, и в искусство, начиная с XIX века.

1. Уайт Л. Наука о культуре. // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры.-СПб., 1997
2. Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. – М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 7. – 504 с.
3. Хренов Н. Искусство в ситуации культурологического поворота. Методологические поиски.-М.: Канон + РООИ «Реабилитация». 2024. – 624 с.
4. Эриксон Э. Детство и общество.-СПб.: Ленато. АСТ. Фонд «Университетская книга». 1996. С. 523 -592 с.
5. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности.-М.: 000 «Издательство АСТ»; 000 «ТранзитКнига». 2004 с. 78. – 655 с.
6. Гайденок П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 8
7. Мережковский Д. Лев Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники.-М.: Издательство «Республика». 1995. С. 349.-624 с.
8. Вернадский Г. Начертание русской истории.-М.: Айрис – Пресс. 2002
9. Евразия. Исторические взгляды русских эмигрантов. – М.: 1992. С. 26
10. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку.-М.: Государственный институт искусствознания. 2018. – 416 с.
11. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни.-М.: Художественная литература. 1981. С. 470.-687 с.
12. Земсков В. Цивилизационно-культурное пограничье-универсальная константа и средство самостроения мирового историко-культурного процесса // Проблемы культурного пограничья. Памяти В. Б. Земскова. -М.: ИМЛИ РАН. 2014. С. 13 – 20. С. 15 -504 с.
13. Гумилев Л. От Руси к России. Очерки этнической истории.-М.: Экопрос. 1992 -336
14. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории.-М.: «Прометей». 1991. С. 151. -288 с.
15. Андреев Д. Указ. соч. с. 150
16. Андреев Д. Указ. соч. с. 152
17. Андреев Д. Указ. соч. с. 152

**ВЛИЯНИЕ ВОСТОЧНОАЗИАТСКИХ МИГРАЦИЙ
НА РЕГИОНАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.**

**[Путешествия и миграционные процессы
как факторы развития региональной культуры]**

Л.И. Галлямова,

Институт истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока ДВО РАН,
докт. ист. наук, проф., главный науч. сотрудник;
690001 Владивосток, ул. Пушкинская, д.89,
Тел. раб.: 8(423)2261454 моб.: 8 902 555 2331
Email: ludagal@mail.ru
г. Владивосток, Россия

Аннотация. В статье рассматриваются исторические предпосылки появления на российском Дальнем Востоке мигрантов из соседних с Россией стран: Китая, Кореи и Японии. Анализируются особенности адаптации прибывавших китайцев, корейцев и японцев в иноязычной социокультурной среде, а также их влияние на культурную жизнь дальневосточного региона.

Ключевые слова: Россия, мигранты, Дальний Восток, адаптация, влияние, культура.

**THE INFLUENCE OF EAST ASIAN MIGRATIONS
ON THE REGIONAL CULTURE OF THE RUSSIAN FAR EAST
IN THE SECOND HALF OF THE XIX — EARLY XX CENTURY**
[Travel and migration processes as factors in the development of regional culture]

L.I. Gallyamova,

The Institute of History, Archaeology and Ethnography
of the Peoples of the Far East of the Far Eastern
branch of the Russian Academy of Sciences,
Vladivostok, Russia

Abstract. The article examines the historical background for the appearance of migrants from neighboring countries in the Russian Far East: China, Korea and Japan. The article analyzes the peculiarities of adaptation of Chinese, Koreans and Japanese arrivals in a foreign socio-cultural environment, as well as their impact on the cultural life of the Far Eastern region.

Key words: Russia, migrants, the Far East, adaptation, influence, culture.

Выход России к Тихому океану и особенно включение в ее состав Приамурья и Уссурийского края привели к тому, что её близкими соседями стали Китай, Корея и Япония. Это обстоятельство дало толчок развитию межгосударственных отношений, которые имели достаточно сложный и многоуровневый характер, а российский Дальний Восток становится местом схождения различных иммиграционных потоков, межцивилизационных контактов и культурных влияний.

Повышенный интерес жителей соседних стран к дальневосточному региону проявляется уже в начале 1860-х гг., в первую очередь со стороны китайцев. Так, к 1868 г. во Владивостоке насчитывалось 20 китайских фанз, в которых проживало 36 чел., а летом численность китайцев доходила до 300 чел. [Матвеев 1990, с.14–15, 21, 38–39, 42–43, 53–54]. В середине 1860-х гг. корейская иммиграция в Приамурский край положила начало формированию корейской диаспоры в регионе [ГАРФ. Ф.586. Оп.1. Д.177. Л.5 об.]. С 1870 г. в край стали прибывать первые японские подданные с целью поселиться здесь и заняться какой-либо деятельностью [Моргун 1993, с.89–92].

Стимулирующее влияние на приток иммигрантов оказало налаживание в 1871 г. постоянной телеграфной связи Владивостока с Нагасаки и Шанхаем, а также установление регулярного пароходного сообщения между Владивостоком, Чифу, Шанхаем и Нагасаки [Матвеев 1990, с.75].

Благодаря быстро разраставшемуся контингенту проживавших в крае выходцев из соседних азиатских стран Дальний Восток все более приобретает характерный «восточноазиатский колорит», что особенно ярко проявлялось в городах. В частности, во Владивостоке к концу 1870-х гг. восточноазиатские мигранты стали составлять более трети жителей, с этого времени и до начала 1920-х гг. удельный вес китайских, корейских и японских мигрантов среди горожан почти постоянно превышал 30 %, являясь весомой многофакторной составляющей жизни Владивостока.

Крупные национальные общины выходцев из восточноазиатских стран придавали городу большое своеобразие. Автор первой хроники Владивостока Н.П. Матвеев отмечал, что уже в 1880-е гг. главной достопримечательностью Владивостока стали «...длиннокосые женоподобные манзы в синих кофтах на базаре. Или корейцы, в белых балахонах, разъезжающие по городу верхом на рыжих коровах...» [Матвеев 1990, с.150]. Путешественник и писатель Д.И. Шрейдер, побывавший во Владивостоке в середине 1890-х гг., так писал о своих первых впечатлениях: «По улицам города снуют по всем направлениям китайцы, корейцы, японцы. Особенно много китайцев; русских почти совсем не видать: да их здесь довольно мало по сравнению с сынами Поднебесной» [Шрейдер 1897, с.12].

Адаптация восточноазиатских пришельцев в регионе происходила в разных формах, в первую очередь в конфессиональной и культурной. Подавляющее большинство «восточников» составляли буддисты, среди китайцев и корейцев были также конфуцианцы. Однако со временем значительная часть корейцев стала исповедовать христианство. Хотя переселявшиеся в Россию корейцы уже имели определённые религиозные взгляды, но официальный переход в православие помогал им перейти в русское подданство, и в этом плане Русская Православная церковь оказывала им существенную поддержку, облегчая процесс интеграции и адаптации в новых условиях [Сагитова 2000, с.64–65]. Православная церковь большое внимание обращала на перевод различных молитв и пособий на корейский язык для того, чтобы корейцы могли быстрее и лучше усваивать суть православной веры. В конце 1902 – начале 1903 гг. профессор Восточного института Г.В. Подставин отредактировал переводы основных молитв и символа веры, выполненные членами Сеульской православной миссии. В апреле 1903 г. в Сеуле был отпечатан молитвенник, который стал распространяться как в Корею, так и среди корейцев Приамурского генерал-губернаторства [Петров 2001, с.242].

Японская буддийская секта «Хонгандзи» появилась в 1881 г. во Владивостоке, в 1886 г. она уже располагала своей молельней. В 1896 г. в частном доме, были открыты буддийский храм и школа, содержащиеся на средства местных японцев [Матвеев 1990, с. 247]. К этому времени японские миссионеры действовали во Владивостоке уже не один год. В целом, деятельность японской буддийской общины носила бесконфликтный характер. Проповедники не претендовали на духовную жизнь российских подданных, а ориентировались на сохранение религиозных и культурных традиций своих прихожан – этнических японцев. Эта позиция вполне устраивала как православную церковь, так и государство. На время русско-японской войны и в связи с эвакуацией японцев из страны их буддийская община и молельня были закрыты, однако возобновили свою деятельность в 1909 г. и тогда же было получено разрешение на строительство буддийского храма «Урадзио хонгандзи» в японском стиле. Храм был построен в 1913 г. и просуществовал до 1937 г. За этот период там работали в разное время 26 японских миссионеров [Моргун 1993, с.96]. Коллежский секретарь Васкевич отмечал, что возникшее во Владивостоке общество «... «Урадзио киорюмин-кай» — Общество японцев, проживающих во Владивостоке», играет весьма видную роль в их сплоченной замкнутой жизни... Устав Общества гласит, что целью всей своей оно имеет защиту интересов всех японских подданных, проживающих во Владивостоке...» Общество открыло свои отделения в большинстве населённых пунктов Приамурья и Приморья, а также целый ряд благотворительных организаций. Благодаря Обществу, «...прочно организованные японцами рабочие корпорации дали им возможность, можно сказать, монополизировать мелкие отрасли труда: в прачешных, парикмахерских, столярных мастерских и т.д. можно встретить только японцев» [АВПРИ. Ф.148. Оп. 487, г. 1907 – 1914. Д.766. Л.4, 5-об.].

Китайцы-конфуцианцы имели сплоченное и хорошо организованное духовенство, которое контролировало семейную и общественную жизнь китайского населения. Во Владивостоке к 1900 г.

действовали китайская кумирня, находившаяся на Корейской улице, в которой служба бывала только по праздникам; действовал также Корейский молитвенный дом в Корейской слободке [Справочная книга 1900, с.55]. В 1913 г. в Новокорейской слободке для православных корейцев открылась церковь-школа, построенная на пожертвования, священником в ней был крещенный кореец Василий Огай [Петров 2001, с. 245; Памятная книжка 1914, с.43].

В развитии процессов адаптации мигрантов-восточников особенную роль играло школьное образование, оно давало мигрантам возможность приобрести знания, умения и навыки, необходимые в новых политических и социально-экономических условиях, однако, с другой стороны, оно вело к ослаблению традиционных межпоколенных и религиозных связей. Среди восточноазиатских иммигрантов наибольшее значение образованию придавали японцы. В 1894 г. японская община во Владивостоке организовала начальную школу для своих детей при буддийской молельне. Школа существовала сначала на пожертвования, а с 1902 г. – за счет расходов коммерческого агентства и местного японского общества. После перерыва, вызванного русско-японской войной, она вновь открылась в 1907 г. В 1913 г. российское Министерство просвещения разрешило вести в ней преподавание на японском языке всех предметов, кроме русского языка, истории и географии России [Моргун 2014, с.143].

Китайские мальчики имели возможность обучаться в городском приходском одноклассном Николаевском русско-китайском мужском училище. В 1897 г. китайское общество передало местной гимназии 4 тыс. руб. для учреждения стипендий имени П. Ф. Унтербергера, но с условием, что одним из стипендиатов будет китаец [Матвеев 1990, с.251]. Большой вклад в изучение китайского языка и китайской культуры внесло Общество народных чтений во Владивостоке, возглавляемое П. А. Микулиным. Здесь на курсах китайского языка к 1 декабря 1899 г. обучалось 12 чел. Преподавателем являлся В. Ф. Михайловский, а затем его сменил студент Восточного института Ф. С. Коптяев, который до поступления в Институт преподавал русский язык в школе китайских переводчиков в Пекине [Отчет о деятельности 1901, с.15–16].

Весьма активно продвигала решение вопроса об образовании детей корейская община, особенно в местах расселения. В частности, первое документальное упоминание об открытии школы в пос. Тизинхе относится к 1866 г., когда в ответ на просьбу корейцев об обустройстве школы генерал-губернатор Восточной Сибири М. С. Корсаков выделил 100 руб., и в 1868 г. школа начала функционировать [Петров 2001, с.205–207]. Во Владивостоке первая школа для корейских детей открылась в 1898 г. (смешанная русско-корейская); к 1913 г. действовали Владивостокское корейское частное двуклассное училище, миссионерская школа в Новокорейской слободке, а также городское одноклассное смешанное училище, куда принимали русских и корейских детей [Петров 2001, с. 245; Памятная книжка 1914, с. 43].

Одним из важнейших аспектов этнического развития восточных иммигрантов было сохранение самобытной художественной культуры. Большими любителями зрелищ и развлечений были китайцы. «Почти в каждом крупном населенном пункте на русском Дальнем Востоке, где проживало значительное количество китайцев, существовали китайские театры, клубы, различные игорные дома и другие увеселительные заведения» [Соловьёв 1989, с.84]. Большой интерес местных жителей вызывали уличные артисты из Китая и китайские праздники, во время которых сыны «...Небесной империи по городу своего Дракона носили или проходили процессиями на ходулях» [Матвеев 1990, с.180]. В 1899 г. во Владивостоке открылся первый Временный китайский театр на 400 мест, построенный купцом Чэн Шанли на улице Пекинской, по ценам он был доступен широким слоям китайского общества. Представления происходили летом ежедневно днем и вечером, зимою, с конца октября, театр закрывался до китайского нового года. Представления включали 5–6 пьес, цирковые номера и гимнастические упражнения. В 1900 г. в городе открылся ещё и Новый китайский театр в каменном здании также на 400 мест (на ул. Корейской), принадлежавший Ван-тын-сину; в этом театре представления давались ежедневно [Справочная книга 1900, с.111 – 112]. Традиционная китайская пьеса, воплощавшая красочный мир древних легенд, соединяла в себе черты балета, пантомимы, оперы, драматического представления, акробатики, военного искусства, при этом некоторые пьесы требовали до 30–40 участников. Представления, проходившие каждый вечер, а по выходным – и утром, включали порою по несколько пьес. В театрах, существовавших официально во Владивостоке, Никольске-Уссурийском и Хабаровске, разрешалось не только

устраивать представления, но и выступать с лекциями, играть в шашки, шахматы и домино [Соловьев 1989, с. 85]. Нередкими гостями в городах были экзотические бродячие китайские артисты: гимнасты, фокусники, акробаты, дрессировщики и т.д., их представления совершались прямо на площадях, на открытых подмостках, привлекая массу зрителей.

По-азиатски пышно отмечались важные события, например, коронавание Николая II 14 (26) мая 1896 г. Во Владивостоке к этому дню все портные «...большую частью китайцы и японцы, были завалены шитьем флагов. Синих тканей не хватило, и на многих флагах полосы этого цвета были заменены лиловыми...». В нескольких местах... были сооружены арки, убранные щитами, зеленью и флагами. «...Самую выдающуюся оказалась арка, воздвигнутая на Китайской улице и отлично видимая со Светланской: она была сплошь обвита еловыми ветвями, а сверху, с обеих сторон, сделаны были из апельсинов огромные буквы Н и А» [Витковская 1915, с. 363].

Огромный интерес дальневосточников привлекали китайские праздники, которые имели театрализованый характер: красочно разодетые участники несли воздушных змеев и огромного китайского дракона, часть шествующих передвигалась на ходулях и т.д. [Матвеев 1990, с. 179–180]. В. Ф. Духовская описала встречу Нового года по восточному календарю в 1897 г. в Хабаровске: «В середине января, в день китайского нового года проходила большая китайская процессия: несли громадного бумажного дракона, величиной в 15 саженей, освещенного внутри китайскими фонарями; это страшилище извивалось во все стороны, и открывало огромную пасть. ...Проносились также паланкины, будто бы с сидящими в них китаянками, а это китайцы, одетые в женские костюмы, несут на плечах паланкины, и устроено так, что ног их не видно» [Духовская 1900, с. 558].

Появление артистов из Японии началось в 1870-е годы. Первыми японскими гастролерами были акробаты и фокусники, много позднее стали приезжать гастрольные труппы театральных артистов. Популярным местом общения, развлечения и проведения досуга был Владивостокский клуб японцев. В 1898 г. при Японском клубе возникла частная библиотека, фонды которой насчитывали более 1000 книг. Однако из-за отсутствия достаточных условий для хранения книг библиотека закрылась, но спустя время открылась вновь в японской начальной школе. Членство в клубе было платным, поэтому посещать его могли только наиболее зажиточные японцы. В 1910 г. появилось заведение для японцев среднего достатка, были также предусмотрены членские взносы. В нем можно было провести время за игрой в бильярд, го, шахматы, почитать газеты и журналы. В кино-театре «Платина» давались представления театра «Но» [Моргун 2014, с.97, 149–150].

Переселявшиеся в Россию корейцы привозили с собой музыкальные инструменты, танцевали традиционные танцы и пели народные песни. Во многих корейских домах имелись музыкальные инструменты, на них обычно играли на праздниках и на свадьбах, устойчиво бытовал песенный фольклор (семейно-обрядовая лирика, трудовые и исторические песни) [История культуры Дальнего Востока 2011, с.78]. После русско-японской войны в местах компактного проживания корейцев стали периодически устраиваться различные вечера, концерты и другие представления, на которых артистами были в основном представители корейской национальности, а зрителями – как корейцы, так и русские, а также иммигранты из других стран. Так, 6 января 1911 г. в школьном здании Корейской слободки во Владивостоке состоялся вокально-драматический и танцевальный вечер, на котором номера исполнялись как на корейском, так и русском языках. Играли взрослые ученики корейской школы под руководством своих учителей и учащиеся, и не-учащиеся корейские девушки; на сцене был представлен ряд бытовых картин из заграничной корейской жизни последнего времени. В заключительной части концерта происходили игры и танцы... Во многих исследованиях по корейской культуре подчеркивается мысль о том, что танцы и пение играют огромную роль в жизни корейцев. Именно эти виды искусства являются средством сублимации различных эмоциональных состояний корейца или кореянки. Именно в них наиболее остро выражаются их радость, спокойствие или печаль. Это являлось традицией, запечатленной в самом генетическом коде корейского народа. Танцы и песни всегда служили самым показательным средством выражения специфики корейского национального характера. Поэтому народное танцевальное и песенное искусство бережно передается корейским народом из поколения в поколение [Петров 2001, с.263].

В дальневосточных городах влияние восточноазиатской культуры на жизнь горожан было поистине огромным. Это проявлялось, например, не только в новых блюдах пищи, к которым привыкали

русские, но и в области искусства и культуры. В частности, о влиянии японской культуры позволяют судить материалы первой в Приамурье художественной выставки, состоявшейся во Владивостоке в 1886 г. Это была выставка художественных произведений, принадлежавших жителям города. Среди экспонатов главное место заняли образцы прикладного искусства из терракоты, фарфора, дерева, серебра, бронзы и т.д. Среди них мастерством и древностью выделялись японские вазы, блюда, оружие [Кандыба 1985, с. 21].

В этом плане ценные наблюдения были оставлены С. В. Витковской, которая писала: «В редком доме не натолкнешься здесь на китайщину или японщину. У одного из военных судей вся гостиная была убрана китайскими и японскими произведениями, отчасти примененными к европейским потребностям: мебель модных образцов была обита китайским узорным шелком, японские рамочки заключали русские виды и лица; в одной гостиной я любовалась чрезвычайно красивым огромным японским зонтиком, привешенным к потолку; в другой – висел пестрый стеклянный китайский фонарь, украшенный цветными шнурками и кистями» [Витковская 1915, с.374]. С другой стороны, японские мотивы ясно прослеживались в творчестве местных художников, в частности, М.С. Латернера, А.А. Сахарова. В ноябре 1915 г. в Хабаровске состоялась первая персональная выставка японского художника Кишу Уехара [Кандыба, с.45, 49, 51].

Трудно переоценить значение для развития культурных и научных контактов Дальнего Востока с соседними азиатскими странами такого события как открытие во Владивостоке в 1899 г. Восточного института. Владивосток превратился в крупный центр востоковедения в России. Преподававшие в институте русские ученые-востоковеды А.В. Рудаков, Н.В. Кюнер, Е.Г. Спальвин, В.М. Мендрин, Д.М. Позднеев, К.А. Харнский, Г.В. Подставин и другие внесли огромный вклад в изучение Китая, Кореи и Японии, их языка, литературы, истории, этнографии, культуры. В Восточном институте преподавали китайские, корейские и японские профессора: Мин-цзы-фый, Чжун-Ин, Ли-Бен-Фу, Ким Хенто, М. Мацуда, Х. Каваками и др. Многие из русских востоковедов проходили в соседних странах стажировки, проводили экспедиции и вели там преподавание русского языка. В Японии и Китае издавались труды Д.М. Позднеева и других преподавателей Восточного института, во Владивостоке печатались переводные работы восточных авторов и т.д.

Таким образом, формирование и деятельность на Дальнем Востоке России значительного контингента мигрантов из Китая, Кореи и Японии являлось существенным и действенным фактором развития региона, оказывавшим большое влияние не только на его демографическую и социально-экономическую историю, но и на его общественно-политическую и культурную жизнь.

1. Витковская С. В. Вокруг Земли. Путевые воспоминания. СПб., 1915. 580 с.
2. Духовская В. Ф. Из моих воспоминаний. Ч. 2. СПб., 1900. 600 с.
3. История культуры Дальнего Востока России (XIX в. – 1917 г.). Владивосток: Дальнаука, 2011. 300 с.
4. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858 – 1938 гг.). Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1985. 176 с.
5. Матвеев Н.П. Краткий исторический очерк г. Владивостока. Владивосток: Издательство «Усури», 1990. 302 с.
6. Моргун З.Ф. Владивосток и японцы // Россия и АТР. Владивосток, 1993, № 2. С.89–92.
7. Моргун З.Ф. Японская мозаика Владивостока: 1863 – 1937 (Картина жизни Владивостока на примере японской диаспоры). Владивосток: Приморский государственный музей имени В.К. Арсеньева, 2014. 310 с.
8. Отчет о деятельности Общества народных чтений во Владивостоке за время от 1 -го августа 1899 года по 1-е января 1901 года. Владивосток, 1901. 49 с.
9. Памятная книжка Приморской области на 1914 год. Владивосток, 1914. 229 с., с прилож.
10. Петров А.И. Корейская диаспора в России в 1897 – 1917 гг. Владивосток: ДВО РАН, 2001. 400 с.

11. Сагитова И.О. Этнокультурная и социально-экономическая адаптация корейской диаспоры на территории Приморского края в дореволюционный период // Адаптация этнических мигрантов в Приморье в XX в.: Сб. науч. ст. Владивосток: ДВО РАН, 2000. 206 с.
12. Соловьев Ф. В. Китайское отходничество на Дальнем Востоке России в эпоху капитализма (1861–1917). М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. 127 с.
13. Справочная книга г. Владивостока [на 1900 г.]. Владивосток, 1900. 202 с., с прилож.
14. Шрейдер Д.И. Наш Дальний Восток. СПб., 1897. 305 с.
15. АВПРИ (Архив внешней политики Российской империи). Ф.148 – Тихоокеанский стол. Оп. 487, г. 1907 – 1914. Д.766. Л.4, 5-об.
16. ГАРФ (Государственный архив Российской Федерации). Ф.586. Оп.1. Д.177. Л.5-об.

УДК 7.072.2

ВОСТОК И ЗАПАД В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПРАКТИК

К.Л. Лукичева,

Государственный институт искусствознания,
ст. научн. сотрудник сектора
Классического искусства Запада,
канд. искусствоведения, доцент
Москва, Козицкий пер. 5,
+7 (495) 694-0371, lukicheva@sias.ru

Аннотация. В статье исследуется развитие методологии истории искусства и гуманитарного знания в целом в сфере изучения двух типов культуры – западной и китайской. Выявляются методологические границы классической истории искусства в сфере изучения западной художественной культуры. Рассматривается сдерживающая природа методологических стратегий классической истории искусства в анализе китайской культуры и искусства. На этом фоне дается характеристика особенностей и методологического потенциала новой истории искусства. Рассматривается проблема адаптации новой истории искусства к целям изучения китайского искусства и культуры. Анализируются результаты применения методологических стратегий новой истории искусства к изучению китайской философии, классического и современного китайского искусства.

Ключевые слова: западноевропейское искусство, искусство Китая, «новая история искусства», классическая методология искусствоведения, междисциплинарные исследовательские стратегии, постструктурализм, социальная история искусства, феноменология, постколониальные исследования, гендерные исследования.

EAST AND WEST IN MODERN ART HISTORY: COMPARATIVE REVIEW OF RESEARCH PRACTICES

K.L. Loukicheva

The State Institute for Art Studies,
Senior Researcher, PhD in Arts; Assistant professor
Moscow, 5, Kozitsky pereulok
+7 (495) 694-0371, lukicheva@sias.ru

Abstract. The article examines the evolution of methodological approaches within art history and the humanities, particularly in the study of Western and Chinese cultures. It outlines the methodological contours of classical art history as applied to Western art and critiques the restrictive nature of classical art historical methodologies when analyzing Chinese culture and art. Against this backdrop, the author highlights the distinctive attributes and

methodological innovations of the 'new art history'. The challenge of adapting this new approach to the study of Chinese art and culture is also discussed. Furthermore, the article assesses the impact of employing 'new art history' methodologies in the investigation of Chinese philosophy, as well as classical and contemporary Chinese art.

Key words: Western European art, Chinese art, "new art history", classical methodology of art history, interdisciplinary research strategies, poststructuralism, social art history, phenomenology, postcolonial studies, gender studies.

Пристальный интерес к «новой истории искусства», проявившийся в западноевропейской историографии практически с первых шагов этого направления, касался преимущественно новых концепций, методологических платформ, моделей развития, терминологического аппарата их описывающего, словом, всего того, что она внесла в сферу изучения западноевропейского и американского искусства. Вопрос о том, насколько успешно современная история искусства очертила новые траектории знания в области изучения искусства Дальнего Востока и, в первую очередь, китайского, оказался на периферии внимания научного сообщества и, если и дискутируется, то, явно в недостаточной степени. Однако, очевидно, что сопоставление двух научных векторов – изучение западного и изучение китайского искусства, – имеет принципиальное значение для более глубокого суждения об эвристическом методологическом потенциале и границах новой истории искусства, а также о необходимой степени корреляции между объектом исследования и выбранными научными стратегиями. Он актуализируется еще сильнее и по двум другим причинам: во-первых, из-за программно заявленных претензий новой истории искусства на преодоление дисциплинарных ограничений, присущих классической науке; во-вторых, из-за объявленного ею восхождения на новую ступень универсальности, благодаря активному применению междисциплинарных подходов и смещению акцентов от эстетической и семантической, замкнутой в произведении искусства, проблематики в сторону социокультурной и социально-антропологической.

Далее рассматриваются некоторые итоги применения наиболее распространенных и эффективных научных стратегий новой истории искусства к исследованию китайской художественной культуры¹. В центре внимания находится западноевропейская научная историография, преимущественно немецкоязычная², хотя в некоторых случаях будет идти речь и о тенденциях, развивающихся, к примеру, в Америке³.

Распространение научных концепций новой истории искусства, раньше всего имевшее место применительно к западноевропейскому материалу, произошло на фоне ее конфликта с классической гуманитарной наукой. Новые взгляды и тенденции оказались особо разрушительными для методологических стратегий классической истории искусства, сформулированных, прежде всего на материале искусства, на модели культуры, функционировавшей в эпохи Ренессанса и Нового времени. Отметим те концепции классической науки, которые предопределили данный «конфликт» между двумя научными парадигмами. Классический научный дискурс истории искусства полностью находился в рамках тех норм и процедур, которые определяли критерии научности применительно ко всему гуманитарному знанию в комплексе. Он отличался стремлением к строгому выявлению и спецификации объекта исследования, историзмом, доминантой эволюционных идей в объяснении исторической жизни и процессов изменений произведения искусства, интересом к строгому, одно-векторному выявлению причинно-следственных отношений, детерминирующих эти процессы.

¹ Чрезвычайно важно подчеркнуть, что сведения и оценки исследовательского потенциала современной гуманитарной науки и, в частности, истории искусства применительно к изучению культуры и искусства Китая основаны на беседах на эту тему с рядом ученых из университета Цюриха.

² Вклад современной немецкоязычной истории искусства, среди других европейских школ, в изучение западноевропейской художественной культуры вряд ли можно полноценно сравнивать с ее же достижениями конца XIX – первой половины XX века, когда ее представители стали основателями важнейших для классической науки методологических направлений (Г. Вельфлин, А. Ригль, М. Дворжак, А. Варбург, Э. Панофский). Но что касается современных синологических исследований, в том числе в сфере культуры и искусства, немецкоязычная наука (прежде всего, Германия, Швейцария) занимает весьма значительные позиции.

³ Подчеркнем, что речь пойдет о сформированном в пределах именно европейской науки понимании классического и современного искусства Китая, а в тех случаях, когда имеются в виду труды китайских ученых, то это в основном те из них, которые работают в данной научной парадигме.

Становление дисциплинарных границ истории искусства, замыкающих ее проблемное поле, требовало четкого определения объекта исследования, и им стала визуально воспринимаемая художественная форма произведения искусства. И поскольку метамодель науки предполагала реализацию требования верифицируемости, изучение художественной формы априорно приравнивалось к изучению объективной данности, что, в сущности, подразумевало возможным достижение однозначной объективной истины.

«Оптика» классического дискурса науки была центрирована на эстетически воспринимаемых визуальных характеристиках произведения, и критерий эстетического качества оставался условием анализа художественной формы. При этом, однако, не принималось во внимание, что эстетический критерий, будучи исторически изменчивой категорией, в ряде случаев не может стать объективной основой оценки. Очевидно, что в этом контексте процесс эстетического восприятия произведения переходит в разряд основных научных процедур. Но, поскольку верифицируемость как принцип метамодели науки исключала релятивизм, то и процесс восприятия предполагал достижение единственно правильного представления об объекте исследования. Вопрос о том, что степень релевантности объекта и представления о нем, обусловлена социокультурными и психическими процессами, фактически вытеснялся. Очень существенным с методологической точки зрения было представление о дихотомичности объекта исследования, распадающегося на форму и содержание, которые составляли границы первичного исследовательского пространства. Именно эти два аспекта во многом регулировали сложение и развитие терминологического аппарата науки. Границы исследовательского пространства второго уровня определялись другой понятийной парой – автор/произведение и здесь возникали два последствия: во-первых, концентрация научной проблематики на понимании автономности творческого процесса и авторской интенции, определяющей все сущностные характеристики произведения; во-вторых, замыкание всех научных процедур на субъект-объектных отношениях. И в случаях, когда ряд школ и авторов ставили вопрос о влиянии внехудожественных факторов – социокультурного, исторического, политического контекстов – это влияние «считывалось» по вектору, направленному от автора к произведению. В качестве основного механизма структурирования исторического развития искусства выступала категория стиля (художественной эпохи), неразрывно связанная с художественной формой, предполагающая выстраивание тех самых «длительных исторических нарративов», против которых особо выступала новая научная парадигма. История искусства как процесс представляла как пространственно-временной континуитет, в котором сумма произведений подчинена его внутренней логике, логике причинно-следственных отношений, (достаточное выявление которых полагалось возможным), и реконструированная таким образом реальная историческая «ткань» претендовала на научно-объективный характер, который не должен подвергаться сомнению.

Абсолютно закономерно, что традиции изучения китайской художественной культуры на Западе складывались в эпистемологических рамках западной цивилизации и полностью от них зависели. (Заметим в скобках, что на стадии функционирования классических методологических платформ эта ситуация во многом определялась европоцентристским настроем, проявлявшимся явно или подспудно). Следовательно, то, что можно назвать «классической историей искусства» Китая в Европе, в значительной степени является продуктом вышеописанной европейской научной парадигмы Нового времени. Эта «классическая модель» истории китайского искусства подчиняется научным процедурам, присущим европейской науке, таким, как *периодизация, стилевое деление, классификация жанров искусства*. Само выделение объекта исследования, начиная с обобщающего термина «искусство», из синкретичной массы культурных явлений, которые в своей совокупности формируют целостность, объединяющую духовные, философские, религиозные, этические и эстетические аспекты, и в рамках которой функционируют принципиально иные классификационные механизмы и категориальные структуры, свидетельствует о влиянии данной парадигмы

Подобный «научный европоцентризм» становится типичным примером гносеологического насилия над изучаемым материалом. Вместо того, чтобы объект и предмет исследования обуславливали выбор научных стратегий, они оказывались в зависимом состоянии от применяемых исследовательских методов. Ситуация усложняется еще и тем, что в самом Китае процессы формирования гуманитарного научного знания по европейскому типу, центрированные на европейской

научной традиции Нового времени, были весьма заметны уже начиная с середины XIX столетия, хотя имеют и более ранние корни, и существенно проявились в XX веке.

Очевидно, что европейская научная парадигма, сама будучи порождением специфического исторического и культурного контекста, не могла предоставить в полной мере адекватные методы для изучения китайской культуры и искусства. Исследования были вынуждены ограничиться анализом на первый взгляд аналогичных явлений, буквально «втискивая» их в классификационные рамки (напр., такие как разделение на материализм и идеализм), характеризующие европейскую культуру. В тех случаях, когда имело место явное несоответствие между феноменами искусства, культуры и философии Китая и Запада (например, такие ключевые различия, как отсутствие развитой теории центральной перспективы в собственно китайской традиции искусства; лишь частичное формирование понятия субъекта в отличие от западной философской традиции, представленной в первую очередь в трудах Канта и Гегеля), исследователи зачастую приходили к выводам о наличии «недостатков» или даже «ущербности» китайской культуры и её отдельных областей. Западными исследователями был выявлен ряд «отсутствующих» черт в китайской культуре, который и свидетельствовал, на их взгляд, о ее неполноценности по отношению к европейской: отсутствие в китайской философии абстрактных понятий и вообще абстрактного мышления (тезис, свидетельствующих как раз о недостатках исследовательской перспективы, «просмотревшей» весьма развитые системы абстрактных понятий); отсутствие флексий в классическом китайском языке (такое утверждение не совсем точно) виделись как одни из причин неполноценности этических систем; отсутствие традиции пробабилистического мышления (также не верный тезис) представлялось как помеха развитию научной мысли и т.д.

Выделяя указанные "недостатки", исследования акцентировали внимание на таких (признаваемых позитивными) характеристиках, как например, "спонтанность" и "поэтичность", предполагая их доминирующее развитие в разных областях китайской культуры и искусства. При этом имела место определенная переоценка этих феноменов, что снова искажало подлинный облик китайской культуры.

Анализ конкретных технических и философских понятий, которые сложно поддаются классификации в классических западных категориях и требуют принципиально иного подхода в интерпретации, практически всегда неизбежно был фрагментарным и не точным⁴. Таким образом, очевидно, что созданной по европейскому образцу, подчиненной европейским критериям истинности и научности, нарратив о китайской культуре, искусстве и философской мысли, многие положения которого дают искаженное представление о предмете исследования, несомненно нуждался в пересмотре⁵.

Очевидно, что для европейской гуманитарной науки в целом, и истории искусства в частности, наступил предельный этап осознания того, что возможности дальнейшего развития на существующем методологическом фундаменте исчерпаны. Причем это касалось познания субстанциальных характеристик как собственной, так и чужих культур. «Новая история», «новая литературная история», «новая история искусства» возникли как научные проекты, призванные ликвидировать методологический разрыв, преодолеть выявившуюся эпистемологическую ограниченность классической науки. Если говорить более конкретно о новой истории искусства, то, как уже было сказано, «оптика» ее дискурса настраивалась именно на основе критической рефлексии о собственных теоретико-методологических установках и их эпистемологических границах в рамках предшествующего ей варианта. Объявленная Р. Бартом «смерть автора», повлекшая за собой представление об «аннигиляции» автономного бытия произведения искусства как эстетического феномена, пересмотр роли самих эстетических критериев, их вытеснение на задний план, привели к деструкции тотальной концепции развития искусства как эволюционного процесса. Представление об однолинейном, результирующем векторе развития заменила «ризом» в качестве аллегорической модели, которая теперь использовалась и наукой об искусстве для описания исторического бытия художественной культуры. Как метамодель гуманитарного знания ризом обладает определенными характеристиками, и они были адаптированы к новой истории искусства: дискретный характер исторического

⁴ К сожалению, эта тенденция до сих пор заметна, например, в работах по ключевой для китайской культуры категории "ци" и др.

⁵ Справедливости ради необходимо отметить, что в рамках данной традиции, тем не менее, были созданы фундаментальные работы, познавательная ценность которых несомненна.

развития, деиерархизация его элементов, отказ от детерминизма, поиска «начальной причины», понимание контекстуальной обусловленности и, в первую очередь, внеположенными художественно-эстетической сфере факторами, релятивизм, акцент на «маргинальных» для классической науки ракурсах (повседневность, телесность, гендер, феминизм, etc), интеграция междисциплинарных методов в собственный исследовательский аппарат, априорное представление о равноправности интерпретаций. Безусловно, эти новые методологические установки коренным образом изменили отношение познающего субъекта к познаваемому объекту, к проблеме соотносительности европейской культуры с чужими культурами.

Процессы, сопровождающие появление новой истории искусства в рамках новой гуманитарной научной парадигмы, не могли не оказать значительное влияние на исследования в области китайского искусства и культуры. Важно подчеркнуть уникальность этого взаимодействия, которое характеризуется, с одной стороны, сложным взаимопроникновением разнообразных дискурсов и теоретических подходов западной традиции в ее варианте новой истории искусства, а с другой, – наложением этой сложной структуры на не менее сложный, многообразный, и – иной – культурный контекст. Задача пересмотра «классической» картины, созданной в исследованиях китайской культуры и искусства, в идеале должна включать в себя системный анализ явлений и смыслов в их *аутентичном контексте*, а также стремление к использованию новых методологий для разработки подходов, которые будут более адекватны категориям собственно китайской традиции. Это неминуемо приведет к глубокому переосмыслению структуры самих явлений.

Но в этом плане встает вопрос о возможности и границах такого пересмотра в принципе. Ответ может быть дан на нескольких уровнях, определяемых познавательной практикой новой научной парадигмы. Анализ этих уровней продемонстрирует процессы, происходящие на практике.

- На теоретическом уровне, задача пересмотра тесно связана с «переводимостью» категорий одной культуры в другую, с герменевтическим принципом, который утверждает, что понимание "другого" возможно лишь через относительное и постепенное расширение герменевтического круга самого исследователя. Это подразумевает не только углубление и расширение его познавательных горизонтов и методологических подходов, но и критический пересмотр собственных предпосылок, включая осознание собственных предвзятостей и ограничений (что, к сожалению, на практике встречается нечасто). Представляется, что в самом фундаментальном переосмыслении нуждается субъектно-объектная модель, с позиций которой в подавляющем большинстве случаев подходят при анализе феноменов китайского искусства и культуры, философских и религиозных концепций. Такое переосмысление случается в практике изучения крайне редко, несмотря на убедительность тех интерпретаций, которые отказываются от этой модели.

Существуют выдающиеся примеры успешного синтеза, когда явления китайской культуры и концепции китайской философии интерпретируются через течения, которые зародились и развивались в рамках западной философской традиции (неокантианство, феноменология, структурализм, постструктурализм и др.). Использование потенциала этих течений вместе с применением новых методологий открывает перспективные горизонты для понимания китайской культуры и философской мысли, демонстрируют значительный потенциал для глубокого и мультидисциплинарного анализа. Отметим некоторые его черты:

- Пересмотр исследовательских подходов к китайской культуре и искусству неизбежно связан с вопросами разграничения универсального и культурно-специфичного, самой адекватности такого разграничения, адекватности эссенциализации "китайской" культуры; он также связан и с проблемой самоидентификации, которая приобретает особую остроту на стыке культурных традиций. Этот дискурс научных исследований активно ведется в контексте постколониализма, охватывающем литературу, кино, визуальные медиа, гендер, этнические аспекты, межкультурную политику. Дискурс интегрирует элементы постструктурализма, критической теории, *cultural studies*, пересматривая дискуссионные тезисы о не-западных явлениях, сущностях, смыслах. Ведущую роль играют американские университеты, где выделяются имена таких ученых как Rey Chow, Prasenjit Duara, Chang Chia-ju. В Европе значительный интерес представляют работы Андреа Рименшниттер (prof. Andrea Riemenschneider, Университет Цюрих).

- В области философии актуализируется проблематика сравнительной, транскультурной или глобальной философии, и места, которое должна занимать в этом ракурсе китайская философия; по-прежнему не теряет остроту вопрос о том, является ли то, что мы называем китайской философией – вообще философией («Chinese Philosophy as Philosophy?»). Инициативы таких исследований часто основываются на традиции преподавания и изучения китайской философии в немецких университетах (1980-х – начала 2000), хотя одновременно и признается, что эти начинания во многом потерпели крах (закрытие кафедр и целых учебных программ). Тем не менее, появляются новые проекты, чья цель, как уже отмечалось, характеристика китайской философии в контексте сравнительной, транскультурной или глобальной философии (проект Фабиана Хойбеля (Тайбэй-Берлин) «Global Chinese Philosophy: European Perspectives»; ряд инициатив по сравнительному изучению античной и китайской философии Ричарда Кинга (Берн).

- Рождается плодотворный синтез китайских философских традиций, в особенности неоконфуцианства, с теориями, разработанными в рамках Philosophie des Geistes (особенно неокантианства и феноменологии) на Западе. В настоящее время эта тенденция занимает одно из центральных мест в немецкоязычной синологии. В этой области исследований разработаны и внедрены концептуальные рамки и герменевтические методы, которые, как представляется, способствуют более точному пониманию изучаемых феноменов китайской культуры и искусства: это достигается, во-первых, за счет преодоления картезианского дуализма в концептуальной структуре анализа, а во-вторых, с помощью особого акцента на понятиях, позволяющих раскрыть, как искусство и литература не только отображают феномены психофизической реальности, но и непосредственно являются формами (или лучше сказать – практиками) осмысления и преобразования этой реальности. Такой подход, с одной стороны, лучше отражает взгляды, присущие неоконфуцианским представлениям о природе человека и способов ее совершенствования (практиках (само)культивации), а также буддийским теориям сознания, с другой, – открывает обширные возможности для интеграции достижений когнитивных наук и психологии в методы анализа, применяемые к материалу китайской философии и искусства.

Движение к синтезу является взаимным: на протяжении XX века, и теперь, значимые китайские теории познания сочетали в себе влияние кантовской и неокантианской философии, дополненной феноменологическими идеями, с одновременным развитием идей неоконфуцианства и буддийской эпистемологии. В немецкой синологии, в которой заметен вклад и швейцарских исследователей Изо Керна и Рафаэля Сутера, активно исследуются труды ключевых представителей этой китайской интеллектуальной традиции, что способствует сложной многоуровневой синтезирующей рефлексии всех этих направлений мысли.

Можно вполне обоснованно утверждать, что адаптация феноменологических идей к анализу традиционного китайского искусства (здесь большую роль играет и франкоязычная традиция, в частности концепции М. Мерло-Понти) способствует более глубокому пониманию сущностных аспектов китайской эстетической традиции. Это проявляется, в частности, в осмыслении перформативной природы традиционных художественных практик, и в интерпретации живописи и каллиграфии как динамического процесса. На фоне этого интегративного подхода разработаны теории китайской эстетики, в которых ключевое место занимают концепции, подчеркивающие синтез формально-структурных и психофизических параметров в художественном творчестве. В подобных трудах пространство и формы, создаваемые в произведении искусства, интерпретируются как воплощение даосских и буддийских идей духовной трансформации, вместе с тем непосредственно связанной с физическим действием и психофизическими процессами. Работы Франсуа Жюльена и Маттиаса Оберта, хорошо отражают эту философско-феноменологическую интерпретационную линию в западной науке. Жюльен рассматривает «свободу от формы» в китайском искусстве через призму даосской философии, акцентируя процессуальную и трансформативную природу формообразования в китайском искусстве. Оберт, опираясь на феноменологические принципы Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти, исследует философский потенциал китайской ландшафтной живописи (уделяя, среди прочего, особое внимание концепции телесности). В своем анализе Оберт интерпретирует суть китайского изобразительного искусства как способ интеграции в мировое целое, где художественное произведение служит воротами к «бытийному погружению в реальность за пределами всякой видимости». Оберт, будучи также глубоким исследователем

школы Хуаянь китайского буддизма, интегрирует категории этой школы в свой феноменологический анализ искусства, тем самым внося в него глубинные метафизические и духовные аспекты этой буддийской традиции.

В контексте применения феноменологического подхода к изучению явлений китайской эстетической традиции интересен труд Ling Hon Lam [8] Согласно теории Лама, опирающейся на феноменологическое понимание пространства (в частности, у М. Хайдеггера), для китайской эстетической традиции характерно понимание «примордиального психофизического континуума», «пред-рефлексивной пространственности как таковой» как имеющей онтологический приоритет перед любыми формами дифференциации между внутренним и внешним, мышлением и чувствованием, субъективным и объективным, пространственным и эмоциональным. Такой приоритет позволяет практически отождествлять эмоциональные категории с пространственными, что, в свою очередь, позволяет преодолеть свойственное для западной исследовательской перспективы строгое разграничение между субъективным и объективным, при котором эмоциональное оказывается отнесенным к субъективному, а пространственное – к объективному. Такого рода дифференциации, по мнению Лама, неуместны для китайской эстетической традиции. Лам исследует различные режимы, в которых формируются связанные с пространством эмоциональные структуры в китайской театральной и литературной традиции в разные эпохи. В зависимости от изменения характера этих структур, Лам анализирует историю драмы с XVI по XVIII век. Таким образом, наряду с онтологическим толкованием пространственно-эмоционального континуума, Лам также создает «историческую онтологию» в духе Мишеля Фуко. (Но как истинный представитель соответствующей среды американских университетов, Лам также является специалистом в *women's writing, sex and gender, history and theory of emotion, media studies, nineteenth- and twentieth-century media culture, and critical theories.*)

- Необходимо также подчеркнуть роль применения методологии *Begriffsgeschichte* («истории понятий»), основанной на работах Райнхарта Козеллека и др., в исследовании китайских культурной и исторической парадигмы. Этот подход был продуктивно адаптирован для аналитической работы с китайскими историко-культурными материалами, как это видно из ряда исследований и деятельности группы «Концепции и таксономии», при университете Цюриха в период с 2006 по 2017 годы. Интерпретация термина «понятие» – в контексте *Begriffsgeschichte* – основывается на нескольких предпосылках: как «слепок» с социо-политических динамик и тенденций; как своего рода инкапсуляцию синхронных и диахронных изменений смысла и значения; само бытование «понятия» воспринимается как процесс формирования и трансформации семантики через его практическое применение и отражение в изменениях языковых структур. Опираясь на этих предпосылках, исследователи осуществили комплексный анализ ключевых концептов, связанных с китайской историей и культурой. Этот анализ позволил глубже понять социокультурные контексты, в особенности относящиеся к классическим периодам китайской истории.

- Ряд исследовательских коллективов и проектов, специализирующихся на изучении дискурсивных и визуальных структур, риторических форм и категориального аппарата, преимущественно в контексте классической китайской философии, литературы и эстетических практик. Через эти аналитические рамки делаются выводы об особенностях мышления, эпистемологических подходах и онтологических представлениях, характерных для классического периода китайской культуры. Среди научных инициатив выделяются исследования, проводившиеся и проводимые при университете Цюриха, часто в сотрудничестве с другими институтами и университетами. К ним относятся проект «*Literary Forms and Epistemic Goals in Early Chinese Philosophical Texts*» (Сутер), конференция и сборник «*Vision and Visuality in Buddhism and Beyond*» [13], проект «*Discursive and Non-Discursive Reasoning in Chinese Philosophy*» (Лукичева, Маршал, Сутер), проект «*Exploring Types of Ontologies in Chinese Philosophical Texts and Language Philosophy*» (Бер, Лукичева, Маршал, Сутер), проект «*Concepts of the Self in Chinese Philosophy*» (Маршал), а также публикации по исследованию отдельных категорий, включая сборник под редакцией Крамера и фон Хазельберга [14] и монографию Лукичевой [9].

- Западная лингвистика (которая активно сотрудничает с китайскими специалистами) продолжает делать значительные шаги в восстановлении фонологической системы и языковой структуры различных исторических периодов существования языка. На этом фоне отдельно стоит выделить

фундаментальную пятитомную Энциклопедию китайского языка и лингвистики под редакцией Rint Sybesma, Wolfgang Behr и других выдающихся специалистов [7]. Эта энциклопедия представляет собой важный итог целого периода лингвистических исследований и служит ценным ресурсом для всех, кто интересуется китайским языком и лингвистикой в целом. Проект "Sino-Indo-Iranica rediviva", действующий при университете Цюриха под руководством Вольфганга Бера, заслуживает особого внимания. Этот уникальный проект объединяет специалистов в области археологии, лингвистики и истории для изучения ранних этапов взаимодействия по древним торговым путям Евразии. Проект использует лингвистические, исторические и археологические данные, и направлен на воссоздание картины ранних экономических, культурных и языковых взаимодействий между Китаем и Центральной Азией, с особым акцентом на древней Индии и Иране. Такой междисциплинарный подход позволяет глубже понять динамику и сложность этих взаимоотношений, обогащая наше представление о ранней истории глобальных связей.

- Среди масштабных инициатив, направленных на повышение общественной осведомлённости о культуре Китая и происходящих в ней процессах, а также на развитие диалога и анализа культурных материалов с целью создания новой глобальной картины мира, особое внимание заслуживает проект «Worldmaking: China/Welterzeugung aus globaler Perspektive: ein Dialog mit China». Он объединяет ряд немецких университетов, включая Вюрцбургский, Мюнхенский, Свободный университет Берлина, Геттингенский и Гейдельбергский. В рамках этого комплекса реализуются проекты, посвящённые анализу концепций и понятий («Eine translinguale Begriffsgeschichte chinesischer Welten»), изучению социальных структур («Soziale Welten: Chinas Städte als Orte von Welterzeugung»), представлениям о мироустройстве («Vorstellungen von Weltordnung und ihre Trägergruppen») и исследованию «эпохальных жизненных миров»: человек, природа, техника в контексте кризисов и перемен («Epochale Lebenswelten: Mensch, Natur und Technik in Krisen- und Umbruchsnarrativen»). Примечательно, что как в общем названии проекта, так и в тематиках отдельных исследований прослеживается ориентация на ставшие классическими немецкие исследовательские традиции («Begriffsgeschichte») и философские концепции, унаследованные, в первую очередь, от неокантианства и различных течений конструктивизма, акцентирующие не только плюрализм представлений о мире, но и множественность самих миров, *формируемых* культурными и социальными практиками и взглядами на мир и человека.

- Буддология, сфокусированная на изучении китайского варианта буддизма и его практики в Китае, традиционно демонстрирует высокий уровень, особенно в учебно-исследовательских центрах при Мюнхенском и Гентском университетах.

- Позиции итальянской синологии, особенно в таких университетских центрах, как Венеция, Рим и Неаполь, остаются весьма крепкими. Это обусловлено не только недавними активными экономическими отношениями с Китаем, но и устойчивыми историческими связями, в том числе торговыми и религиозными, которые способствовали культурному взаимодействию. Итальянские города, благодаря своему географическому положению и активной торговле, исторически играли ведущую роль в культурном обмене с Востоком, что нашло отражение в богатых коллекциях, архивах и материалах, хранящихся в различных итальянских городах. Отдельное направление исследований в итальянской (и французской) синологии занимается изучением процесса культурного обмена, который в значительной степени осуществлялся через деятельность католических миссий. Эта деятельность долгое время служила мостом между Западом и Востоком, способствуя формированию первых широких представлений о китайской культуре.

Возвращаясь к более узкой проблематике пересмотра "классической" парадигмы в исследованиях китайской культуры и искусства и формирования того, что можно было бы назвать новой историей искусства, отметим несколько особенностей:

- все-таки заметна некоторая вторичность этого явления на китайском материале. Теории возникают и разрабатываются в западном контексте, а потом адаптируются, иногда не совсем органично, к китайскому. Тем не менее, можно говорить о достигнутых интересных результатах, о том, что некоторые исследовательские стратегии «угадывают» подход, который хорошо раскрывает специфику исследуемых объектов. К таким удачным подходам можно отнести визуальную семиотику: были разработаны убедительные методы анализа визуальных режимов, которые применялись как

для реконструкции программ ранних памятников, включая буддийские пещерные комплексы и рельефы из погребальных комплексов (например, в работах американских специалистов Евгения Вана и У Хуна), так и для изучения произведений живописи (напр., в исследованиях Ричарда Винограда).

- проявляется определенная преемственность новой истории искусства с классической наукой, особенно с той ее частью, в фокус которой входят исследования психология, эпистемология и другие дисциплины. В этом плане значительный вклад внесли работы Вэнь Фона, который выделил "визуальные или композиционные типы" китайской пейзажной живописи. Ученый использовал европейские стилевые категории, но при этом переосмыслил и конкретизировал их применение для китайского искусства; он успешно интегрировал в свои работы подходы Мейера Шапиро.

Эта "классическая" тенденция "новой истории искусства" нашла свое развитие на кафедрах изучения Искусства Дальнего Востока при европейских университетах (это связано с деятельностью проф. Хельмута Бринкера в Университете Цюриха и проф. Лотаря Леддероза в Университете Гейдельберга. (Интересно отметить, что развитие и деятельность таких кафедр, специализирующихся на изучении истории искусства Дальнего Востока, часто были обусловлены наличием и формированием соответствующих коллекций в таких городах, как Берлин, Кельн и Цюрих).

Но, несмотря на несомненные достижения, в настоящее время эта область исследований («классическая» «новая история искусства») переживает скорее период затухания.

Одна из самых мощных стратегий новой истории искусства – социальная история искусства – развивается прежде всего в англоязычной среде. В этой области, кроме трудов упоминавшегося выше американского исследователя Вэнь Фона, большое научное значение имеют книги Мартина Пауэрса (университет Мичигана), Крэга Клюнаса (Оксфордский университет) [3, 2004], [4, 2007], [5, 2005], для которых характерно исследование художественной и визуальной культуры эпохи прежде всего через освещение социальных практик. Исследование не ограничивается исключительно видами искусства, традиционно привлекавшими внимание учёных, например живописью и каллиграфией, но также включает в себя широкий спектр художественной культуры, вроде книжной иллюстрации и различных форм прикладного искусства. В ряде исследований демонстрируется близость к методам визуальной семиотики: реконструкция сложных смысловых уровней и визуального образа произведения искусства происходит на основе глубокого анализа многослойных культурных, социальных, исторических и географических контекстов, причем исследовательский горизонт расширяется за счет интеграции смежных дисциплин (таких как историческая география, картография, литературоведение, и т.д.). В этом направлении интересны работы исследовательниц европейского происхождения Кэтрин Штуэр (Denison University) и Юлии Орелл (UBC).

Однако на европейской почве применительно к китайской художественной культуре это направление имеет не вполне аналитический, а, скорее, дескриптивный характер. В основном оно сводится к прослеживанию «маршрутов» памятников и авторов в разных аспектах, изучению фактов истории бытования памятников, их социальных судеб [10]. Тем не менее, исследования подобной направленности иногда удивительным образом достигают показа более или менее глобальной картины многоуровневости и многофакторности социального контекста, многочисленных переплетений истории через показ «судеб» отдельных вещей или практик, связанных с ними [12].

Не утрачивают свое значение и вполне традиционные направления, появившиеся даже еще до формирования истории искусства как науки в точном смысле этого слова. Среди них, к примеру, «новое знаточество» – исследования локальных коллекций [1]. Продолжают поступательно развиваться и обработка, перевод текстовых документов, создание баз данных, научных каталогов.

Однако следует признать и существование противоречивых, вненаучных тенденций, оказывающих определенное негативное влияние. На практическом уровне пересмотр методов исследования культуры иногда тесно связан с социально-политическими целями самих исследовательских институтов, чья повестка зачастую диктуется не столько стремлением к чистому познанию, но и экономическими и идеологическими факторами, что подрывает автономию научной дисциплины. В последнее время наблюдается явная тенденция формирования исследовательских направлений под влиянием внешней социально-политической обстановки и непростым характером взаимоотношений с Китаем (это видно по данным статистики, например, выдаваемых грантов). В частности, акцент делается на критике экологической политики – она проявляется в таком направлении как

environmental humanities. Правда, в настоящее время эта критика теряет актуальность в связи с заметными успехами Китая в этом плане, и кризисом у многих других стран. Заостряются проблемы в отношении меньшинств, особенно уйгуров, а также связанные с протестными движениями (в частности, в Гонконге). В результате, вместо глубокого теоретического анализа и переосмысления, исследования нередко сводятся к рассмотрению специфических вопросов, выбранных из-за их актуальности в современных политических трендах (вне Китая).

В сфере культурологии, литературоведения (и отчасти искусствоведения) часто акцентируется контраст между образом (действительного, по представлению авторов) Китая как места дистопии и нарушений прав человека и идеализациями, реализуемыми в искусстве и литературе. В этом контексте сборник статей под редакцией Андреа Рименшниттер, Джессики Имбах и Юстины Ягущик [11] представляет собой интересное явление, которое, с одной стороны, открывает новые аспекты для понимания китайского искусства и литературы, представляя их образную сложность и смысловую многоуровневость, раскрывает разнообразие подходов к утопии в теории и на практике. Одновременно, такое изложение, очевидно, используется как средство для акцентирования дистопических образов «суровой действительности» в Китае.

Феминизм, гендерные исследования, и квир-движение также активно используются для критического осмысления китайской реальности. Несмотря на наличие весомых аналитических работ, представляется, что общая тенденция к фокусировке на этих темах искажает комплексное понимание происходящих в Китае процессов.

Самостоятельным и чрезвычайно важным направлением как в самой китайской культуре, так и в сфере ее аналитической рефлексии, является современное искусство. Процесс формирования канонов «нового китайского искусства», особенно заметный в 1990-е и начало 2000-х годов, был неразрывно связан с дебатами о культурной идентичности, отношении к собственному прошлому, особенно в контексте пост-маоистской эпохи, о роли искусства в социальной действительности, об (онтологическом) статусе искусства, и его способности (необходимости) отвечать социальной проблематике. Дискуссии включали возвращение к идеям китайских левых интеллектуалов 20–30-х годов и привлечение мысли западных политических и социальных теоретиков второй половины XX века, таких как Юрген Хабермас.

Интересное взаимодействие возникло с взаимным открытием китайского и международного арт-пространства в эти годы, выходом китайских художников и литераторов на мировую арену. Формирование художественного процесса, развитие платформ для нового искусства в Китае – галерей, биеналле, арт-пространств и, в целом, интеграция китайского искусства в мировой арт-рынок, а также формирование коллекций современного китайского искусства, зачастую были инициированы при активном иностранном участии. В частности, крупнейшая в Европе коллекция современного китайского искусства была сформирована Ули Сиггом (Uli Sigg) (бывший швейцарский посол в Китае); одни из крупнейших галерей в Китае, ShangArt и Galerie Urs Mille основаны соответственно Лоренцом Хелблингом (Lorenz Helbling) и Урсом Милле (оба швейцарцы).

Процесс формирования «нового искусства» в Китае хорошо отражен в сборнике статей под редакцией Daria Berg, Giorgio Strafella (Университет Сент-Галлен, Швейцария) [2].

В настоящее время налицо уменьшение актуальности социально-политической критики (особенно поддерживаемой извне) в искусстве в самом Китае. Они приобрели характер скорее периферийных явлений, соответственно их изучение на Западе лишилось плодотворной базы (хотя и продолжают поддерживаться в кругах китайских диаспор на Западе и связанных с ними исследователей). Любопытным примером того, что новые явления искусства утратили свою острую социально-политическую критическую направленность, а были интегрированы в мейнстрим политики в области искусства и культуры Китая стал факт назначения Сюй Бина, в прошлом яркого представителя китайского Авангарда, ректором Центральной Академии Художеств в Пекине.)

Взаимодействие китайского и западного искусства, разумеется, не ограничивалось лишь критикой и ориентацией на западный рынок, но также породили уникальные примеры глубокого соединения и синтеза китайской культурной традиции с современностью. Это включает интеграцию традиционных элементов искусства, таких как каллиграфия и пейзажная живопись, философских концепций (особенно даосизма и буддизма), с современными формами искусства (перформанс,

инсталляция и видео-арт), а также с глобальными философскими течениями. Ряд художников, таких как Ай Вэйвэй, Сю Бин, Го Цян, Ян Фудонг, которые стали заметными фигурами на мировой арт-сцене создали монументальные и концептуально насыщенные мультимедийные работы.

В Европе накопились интересные примеры успешного освящения синтеза классического китайского искусства с современными художественными практиками. В первую очередь это выставки в музее Ритберга (Цюрих), посвященные каллиграфии и пейзажной живописи, которые многосторонне и концептуально глубоко создают представление о традиции и ее эволюции вплоть до наших дней (куратор: Alexandra von Przychowski, получившая фундаментальное классическое синологическое образование в университете Гейдельберга).

Отдельно стоит выделить аналитические работы по современному китайскому кино, которые сочетают в себе элементы западной философии, (напр. Жюль Делеза) с принципами буддийской теории сознания (Victor Fan), а также интегрируют подходы феминизма и гендерных исследований (Jia Tan). Эти мультидисциплинарные подходы позволяют проводить глубокий анализ сложной структуры кинематографических произведений, их темпоральной и пространственной структуры, системы персонажей, структуры переходов и трансформаций между разными мирами – бытийными планами и ментальными состояниями, представленными в фильмах.

Новые глобальные явления – такие как цифровизация, в которых Китай играет ключевую роль, порождают потребность в разработке новых концепций для их понимания. В этом контексте появляются новые понятия, которые, несмотря на некоторую искусственность, хорошо отражают ситуацию создания новых ментальных и технологических сфер, причем с китайской спецификой. Таково понятие Синокиберсферы. В сборнике под редакцией Джессики Имбах [6] сделана попытка осмыслить как цифровизация и новые медиа трансформируют китайскую культуру, концептуализируя её через глобальные сетевые пространства. Охватывая широкий спектр тем, от ИИ-поэзии до виртуальных выставок, этот сборник демонстрирует многомерность современной культурной динамики Китая и её значимость в глобальном контексте.

1. Centring the Periphery: New Perspectives on Collecting East Asian Objects (European Studies in Asian Art and Archaeology, 3) / Ed. by Nataša Vampelj Suhadolnik. Leiden: Brill, 2023. – 434 p.

2. China's Avant-Garde, 1978–2018 / Ed. by Daria Berg, Giorgio Strafella. London: Routledge, 2022. – 222p.

3. Clunas Craig. Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming. London: Reaktion Books, 2004. – 223 p.

4. Clunas Craig. Empire of great brightness: visual and material cultures of Ming China, 1368-1644. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007. – 288 p.

5. Clunas Craig. Pictures and Visuality in Early Modern China. Chicago: Chicago University Press, 2005. – 224 p.

6. Digital China. Creativity and Community in the Sinocybersphere / Ed. by Jessica Imbach. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024. – 312 p.

7. Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics / Ed. by Rint Sybesma, Wolfgang Behr. Leiden: Brill, 2017. – 3408 p.

8. Lam Ling Hon. The Spatiality of Emotion in Early Modern China: From Dreamscapes to Theatricality. – NY: Columbia University Press, 2018. – 360 p.

9. Lukicheva P. Die Kategorie des Räumlichen in Erkenntnistheorie und Ästhetik im China des 17. Jahrhunderts (Welten Ostasiens / Worlds of East Asia / Mondes de l'Extrême Orient, 35). – Berlin/Boston: De Gruyter, 2024. – 438 p.

10. Production, Distribution and Appreciation: New Aspects of East Asian Lacquer Ware (European Studies in Asian Art and Archaeology, 1) / Ed. by P. Frick and A. Kieser. Leiden: Brill, 2018. – 252 p.

11. Sinophone Utopias: Exploring Futures Beyond the China Dream (Cambria Sinophone World Series) / Ed. by Andrea Riemenschmitter, Jessica Imbach and Justyna Jaguscik. Amherst, New York: Cambria Press, 2023. – 484 p.

12. The Social Lives of Chinese Objects (European Studies in Asian Art and Archaeology, 2) / Ed. by Alice Bianchi and Lyce Jankowskier. Leiden/Boston: Brill, 2022. – 356 p.

13. Vision and Visuality in Buddhism and Beyond (Asiatische Studien – Études Asiatiques, Volume 74, Issue 4) / Ed. by Polina Lukicheva, Rafael Suter, Wolfgang Behr. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. – P. 753-1103.

14. Zeit, Raum und die Wirklichkeiten Chinas (Berliner China-Hefte, 48) / Ed. by C. von Haselberg, Stefan Kramer. Münster: LIT Verlag Münster, 2017. – 196 p.

УДК 7.072.2

**ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ
(К 25-ЛЕТИЮ ПРОГРАММЫ)**

Г.В. Алексеева,

Доктор искусствоведения, профессор,
Школа искусств и гуманитарных наук ДВФУ
Лауреат медали А. С. Пушкина
Почетный работник высшего профессионального образования
Руководитель образовательных программ магистратуры и аспирантуры
История искусств,
Дальневосточного федерального университета,
Эксперт РАН в сфере искусства и культуры,
Председатель регионального профессорского собрания

Аннотация. В статье воспроизведены основные этапы развития образовательной программы «История искусств», как первой на Дальнем Востоке комплексной программы подготовки искусствоведов с 1999 года во Владивостоке до сегодняшнего дня. Названы имена кандидатов и докторов искусствоведения, получивших здесь подготовку, основные публикации материалов конференций.

Ключевые слова: искусствоведение, 1999–2024, кандидаты и доктора наук, научные конференции.

**FROM THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT
OF THE EDUCATIONAL PROGRAM ART HISTORY IN THE FAR EAST
(FOR THE 25TH ANNIVERSARY OF THE PROGRAM)**

G. V. Alekseeva,

Doctor of Art History, Professor,
FEFU School of Arts and Humanities
Laureate of the A. S. Pushkin Medal
Honorary Worker of Higher Professional Education
Head of the Master's and Postgraduate educational programs
Art History,
Far Eastern Federal University,
Expert of the Russian Academy of Sciences in the field of art and culture,
Chairman of the Regional Professorial Meeting

Abstract. The article reproduces the main stages of the development of the educational program "History of Art", as the first comprehensive training program for art historians in the Far East from 1999 in Vladivostok to the present day. The names of candidates and doctors of art history who have received training here, the main publications of conference materials are named.

Key words: art criticism, 1999-2024, candidates and doctors of sciences, scientific conferences.

История искусств как образовательное направление получила свое развитие во Владивостоке с 1999 года, когда ректор Дальневосточного государственного технического университета доктор технических наук, профессор Геннадий Петрович Турмов на новогоднем профессорском вечере, куда я была приглашена как доктор искусствоведения (с 1996 года) из Дальневосточного государственного института искусств, предложил мне создать это направление в образовании в Приморском крае. Через 3 месяца такое же предложение поступило от проректора по учебной работе ДВГУ Шепелевой Риориты Петровны, но процесс уже был начат...

Безусловно, искусствоведение в Приморском крае уже имело свои основания в трудах Виталия Ильича Кандыбы, опубликовавшего две свои монографии во Владивостоке в 1985 и в 1990 годах [1, 2], работавшего деканом художественного факультета Дальневосточного института искусств. О его работе написана статья А. А. Даценко [3]. Известна деятельность искусствоведа Марины Куликовой, которая работала сотрудником Приморской государственной картинной галереи [4]. Ими было получено образование искусствоведа в Санкт-Петербургской академии им. И.Е. Репина.

На сайте приморского отделения Союза художников обозначены имена искусствоведов Варламовой Людмилы Ивановны, Маркова Валерия Михайловича, Левданской Натальи Андреевны, Городного Александра Ивановича, Даценко Алены Алексеевны, Климко Юлии Николаевны, Зотовой Ольги Ивановны. Все они занимают заметное место в культурной среде нашего региона. Однако, например, Левданская Н.А. получила ученую степень только благодаря деятельности нашего образовательного направления, Климко Ю.Н. вообще только благодаря ДВГТУ-ДВФУ получила искусствovedческое образование.

Специальность 031501.65 Искусствоведение была лицензирована и аккредитована благодаря активной поддержке коллектива ДВГТУ и лично ректора. Для лицензирования во Владивосток приехал зав. кафедрой искусствоведения МГУ им. М. В. Ломоносова Виктор Петрович Головин. Был заключен договор о сотрудничестве с МГУ им. М. В. Ломоносова при непосредственном участии с то время декана исторического факультета МГУ доктора исторических наук профессора Сергея Павловича Карпова. Поскольку Г. В. Алексеева, как византинист, участвовала во всех конгрессах византинистов с 1991 года, контакт с МГУ им. М.И. Ломоносова был постоянным и не ослабевает до сегодняшнего дня. После ухода из жизни В.П. Головина куратором программы во Владивостоке стал И.И. Тучков, возглавивший кафедру истории искусств МГУ. Было выделено помещение по адресу Суханова 1а, самостоятельное, которое было оборудовано всем необходимым, благодаря гранту РГНФ был приобретен рояль, который ныне стоит в фойе корпуса Ф. Даценко А.А. Святуха О.П., Левданская Н.А. активно работали в структуре кафедры, которую возглавила Г.В. Алексеева.

Первый выпуск искусствоведов в ДВГТУ состоялся в 2007 году. Задачами программы стала подготовка методологов истории искусств, которые могли бы изучать искусство региона и ближайших к нему стран. С этого времени список искусствоведов-специалистов насчитывает 87 человек, в стенах ДВФУ направление готовит магистров искусствоведения, которых выпущено на сегодня 48 человек. Многие выпускники широко известны.

Выпускники специалитета, магистратуры, защитившиеся кандидаты и доктора наук, аспиранты работают:

в Государственном объединенном музее-заповеднике истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева (Стекленева В.Е., Кирсанова Е.С. - выпускницы специалитета, Панкратьева Н.А. – выпускница магистратуры, Фокина Т. – аспирант, Александрова Е.С. – кандидат искусствоведения), в новом пространстве Третьяковской галереи (Алеутская 15) – Протченко Е.Д., Маякова О.А. – выпускники магистратуры, в историческом парке «Россия – моя история» (Урсакий М.С., Назарова Н.В. - выпускницы магистратуры, Федорова А.С. – кандидат искусствоведения), в Приморской государственной картинной галерее – Левданская Н.А., Петухов В.В. – кандидаты искусствоведения класса Г.В. Алексеевой, Волгогонов А.И. – выпускник магистратуры, Клымюк Е.С. – выпускница специалитета; в администрации города Владивостока – Шугуров Павел Евгеньевич – кандидат искусствоведения; руководит департаментом искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального доктор искусствоведения Федоровская Н.А.; доцентами этого департамента работают кандидаты искусствоведения Чернова А.В., Крыловская И.И.; руководит аспирантурой Дальневосточного государственного института искусств доктор искусствоведения Домбраускене Г.Н.;

работают доцентами МГУ им. адм. Г.И. Невельского кандидаты искусствоведения Прокопчук А.В. и Марчишина Т.В. (класс Г.В. Алексеевой);

работает преподавателем в ДШИ № 3 кандидат искусствоведения Капитонова Дж. Г. (класс Г.В. Алексеевой); работает специалистом Министерства культуры и архивного дела Божок Ирина Николаевна (выпускница специалитета); работает сотрудником Городского центра культуры городского округа Большой Камень Фалалеева А.С. (выпускница специалитета); доцентом Дальневосточного государственного института искусств работает кандидат искусствоведения Ахмыловская Л.А. (класс Г.В. Алексеевой). Только сложности с рабочими местами в сфере истории искусств, которые предстоящими стройками должны преодолеться, не позволяют реализоваться нашим выпускникам в полную силу.

В поддержку направлению был создан АНО Центр русской культуры. С Дальневосточным государственным техническим университетом (ДВПИ им. В.В. Куйбышева) договор о сотрудничестве был заключен с 22 октября 1998 года. Центр поддерживался вузом благодаря безарендному использованию помещений. Центр создавался при участии учредителей – личностей, среди которых – заслуженные артисты и деятели искусств Ф.Г. Кальман, Г.Я. Низовский), профессора, доктора наук, научные сотрудники, специалисты, заинтересованные в пропаганде русской культуры (Деревянко А.П., Стрюченко И.Г., Фетисова Л.Е., Ильичев А.В., Останин В.А., Марчишина Т.В., Потопяк Г.Л., по вузу – Ячин С.Е., доктор философских наук, профессор, тогда декан ф-та культурной антропологии), а также – организаций-учредителей – Приморского отделения Российского фонда культуры (Афиногенова М.А.), Учебного центра повышения квалификации работников культуры (Губерштро Е.С.), Приморского объединенного музея им. В.К. Арсеньева, Приморской филармонии и др. Огромное значение при создании образовательного подразделения имели Приморская государственная картинная галерея, галерея Арка (В.Е. Глазкова), Центр современного искусства Артэтаж (А.И. Городний). В 2001 году Алексеева Г.В. была избрана председателем Совета Ассамблеи народов Приморского края, что позволило активнее включать студентов в краевую работу. Был заключен договор о сотрудничестве с Государственным институтом искусствознания. Был создан Дальневосточный филиал Государственного института искусствознания при Министерстве культуры РФ (Москва, Козицкий пер., д. 5) – Центр изучения русского искусства и художественной культуры Дальнего Востока при ДВГТУ. Центр утвержден как структура при кафедре искусствоведения 09 января 2004 года приказом ректора ДВГТУ Г.П. Турмова ОВ-2 после утверждения Г.В. Алексеевой в качестве зав. ДВ филиалом ГИИ с 1 января 2004 г. приказом № 112-ОК директора ГИИ А.И. Комеча от 19.12.2003. Гриф Государственного института искусствознания получила книга О.Г. Дилакторской «В потоке времени и памяти: творчество о приморского художника А. Камалова в аспекте проблем герменевтики» – исследование, 600 стр. Владивосток. Именно Ольга Георгиевна Дилакторская создала ваковский журнал «Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке» в 2015 году, где искусствоведение было ведущим направлением журнала.

Еще ранее диссертационный Совет под руководством Ячина С.Е. по теории и истории культуры К. 064.01.15 был утвержден при ДВГТУ Приказом ВАКа № 428-в 25 июля 1996 г. , и в период с 1996 по 1999 годы осуществил процедуру защит 7 диссертаций по специальности 24.00.01 – теория культуры, культурологические науки, 24.00.01 – история культуры, культурологические науки.

В 2002 году ВАК Минобразования (приказ № 477 В от 21 февраля 2003г.) утвердил новый состав и направление деятельности совета, закрепив за ним номер К 212.055.06. и право присваивать ученые степени кандидата наук по специальности 24.00.01 теория и история культуры по культурологии и искусствоведению. Председателем стала Г. В. Алексеева.

Второй состав совета за период деятельности с марта 2003 года по 31 декабря 2004 года провел 12 защит диссертаций на присвоение степени кандидата наук:

5.06.2003. Курная Н.Н. «Культурная политика как фактор структурирования социокультурного пространства (региональный аспект)» – кандидат культурологии.

5.06.2003. Дормидонтова А. И. «Миф о масонстве в общественном сознании современной России (культурно-исторический анализ)» – кандидат культурологии.

6.06.2003. Чулкова С. Б. «Формирование хоровой инфраструктуры в культурном пространстве юга Дальнего Востока России (конец XIX-начало XX века)» – кандидат культурологии (н/р Г.В. Алексеева).

16.10.2003. Федоровская Н. А. «Роль риторики в русской духовной певческой культуре XVII-XVIII веков (на примере темы покаяния)» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

16.10.2003. Савенкова В. Н. «Дискурс власти в формировании городского пространства (на примере города Комсомольска на Амуре 30-50-х годов XX века)» – кандидат культурологии.

22.04.2004. Левина Г. Л. «Язычество и христианство в социокультурной ментальности России 30-х годов XIX века в проекции художественного текста» – кандидат культурологии.

22.04.2004. Марчишина Т.В. «История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России (1880-1979 гг.)» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

7.10.2004. Ломова Т.Е. «Стереотипы в гендерных установках современной российской молодежи» – кандидат культурологии.

9.12.2004. Домбраускене Г.Н. «Метатекст протестантского хора в пространстве музыкальной культуры» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

9.12.2004. Беленькая И.И. (ныне Крыловская И.И.). «Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

23.12.2004. Чернова А.В. «Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

23.12.2004. Малаштанова Е.С. «Жанровые особенности и поэтика степенных антифонов, блажен и стихир на «Господи возвах» (на материале рукописей Хабаровского краеведческого музея)» – кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

Защитившиеся в советах К. 064.01.15 и К. 212.055.06 представляли города Хабаровск, Владивосток, Комсомольск-на-Амуре. Все защитившиеся утверждены ВАК в искомой степени.

Диссертационный совет К 212.055.06 был вновь утвержден приказом ВАК № 1045-в от 16 декабря 2005 года на основании решения президиума ВАК Минобразования России от 16 декабря 2005 г. № 442-кз и провел в 2006 году 11 защит (7 кандидата искусствоведения, 4 – кандидата культурологии). В 2007 году состоялись 4 защиты кандидатских диссертаций, среди которых 3 диссертации – кандидата культурологии, 1 диссертация – кандидата искусствоведения:

27.06.06. Ахмыловская Лариса Алексеевна «Кросскультурный диалог в театральном процессе (на материале постановки русских пьес за рубежом)». Кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

28.06.06. Гильмулина Елена Анатольевна. «Государственный русский драматический театр в Бурятии (становление и развитие профессионального театрального искусства)». Кандидат искусствоведения.

27.10.06. Борзова Татьяна Александровна. «Культурно-антропологические основания ценностных ориентаций молодежной субкультуры (на примере современной российской молодежной субкультуры)». Кандидат культурологии.

27.10.06. Камалов Георгий Андреевич. «Творчество Андрея Камалова рубежа XX–XXI вв.: особенности художественного языка (графика и живопись)». Кандидат искусствоведения.

28.10.06. Майорова Наталья Викторовна. «Государственная политика по сохранению историко-культурного наследия (на примере культурного наследия Приморского края: 1945–2005 гг.)». Кандидат культурологии.

24.11.06. Ишутина Юлия Александровна. «Формирование и репрезентация национальной идентичности тайваньцев». Кандидат культурологии.

24.11.06. Семенова Ирина Владимировна. «Песенная система фольклора Приморья: сравнительно-адаптационный аспект (на материале культуры черниговских переселенцев)». Кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

25.12.06. Бутырин Дмитрий Александрович. «Роль отделений Общества народных чтений в дальневосточном социокультурном пространстве на рубеже XIX-XX вв.». Кандидат культурологии.

25.12.06. Прокопчук Александра Владимировна. «Квартетное творчество композиторов Беляевского кружка: историческое значение, преломление художественных тенденций эпохи». кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

26.12.06. Свестельник Зинаида Владимировна. «Культурные традиции в современном искусстве интерьера Китая (на примере ресторанов китайской кухни)». Кандидат искусствоведения.

17.05.2007. Чубрик Елена Олеговна. «Русский детский фольклор как средство ранней инкультурации». Кандидат культурологии.

17.05.2007. Назаренко Ольга Григорьевна. «Концепт «Чиновник» в текстах отечественной культуры». Кандидат культурологии.

30.05.2007. Петухов Владимир Владимирович. «Становление и развитие художественных музеев на юге Дальнего Востока России (1930-1956 гг.)». Кандидат искусствоведения (н/р Г.В. Алексеева).

30.05.2007. Андреева Ирина Владимировна. Особенности межкультурной коммуникации в деятельности корпуса мира США в России. Кандидат культурологии.

Объединенный докторский диссертационный совет ДМ 212.055.07 по специальностям 17.00.09. – теория и история искусства и 24.00.01 – теория и история культуры (председатель совета – Алексеева Г.В.) утвержден Федеральной службой по образованию в сфере образования и науки (Рособрнадзор) 19 декабря 2008 года (приказ № 2151– 1540) и продолжал работу. Было защищено за 2009–2011 годы 10 работ кандидатов наук, среди которых двое – ученики Г.В. Алексеевой:

24.04.2009 состоялась защита: Боева Светлана Алексеевна. Творчество Харуки Мураками в условиях глобализации межкультурной коммуникации. Кандидат культурологии (н/р Г.В. Алексеева).

16.02.2011 защитилась Макеева Ирина Викторовна. Вклад представителей немецкого сообщества в формирование культурной среды города Владивостока в период с 1860 по 1922 годы. Кандидат культурологии (н/р Г.В. Алексеева).

В 2015 году работа объединенного докторского диссертационного совета возобновлена в ДВФУ. До переутверждения совета прошли две защиты дальневосточников-искусствоведов в сторонних диссоветах: Домбраускене Г.Н. защитила докторскую диссертацию, Левданская Н.А. защитила кандидатскую диссертацию (руководителем обеих диссертанток является Г. В. Алексеева). В 2016 году преподаватели направления прошли подготовку по искусствоведению в Алтайском государственном университете.

Далее диссертационный совет был переутвержден под номером Д 999.025.04 по искусствоведению и культурологии и прошли следующие защиты под руководством Г. В. Алексеевой:

28.06.2017. Капитонова Жамиля Газизьяновна. «Механизмы трансформации певческого канона в творчестве композиторов Нового направления (на примере песнопений на Рождество Христово)». Кандидат искусствоведения 17.00.02. Приказ от 8 декабря 2017 1200 н/к

13.12.2017. Чэнь Синь. Творчество китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур. Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение).

16.10.2019. Шугуров Павел Евгеньевич. «Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивостока». Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение). Приказ ВАК 320/нк от 11 марта 2020.

07.10.2020. Ли Мэнде. «Репрезентация национальной культуры Тибета в творчестве китайских художников 60-х годов XX века – начала XXI века». Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение). Приказ ВАК 5 марта 2021 года № 183/нк-1.

19.05.2021. Федорова А.С. Дискурс сохранения культурных ценностей через ключевые архетипы в изобразительном искусстве Приморья 60-х годов XX в. – начала XXI века. 24.00.01 «Теория и история культуры (Искусствоведение)», Приказ ВАК № 1296/нк – 7 от 29 ноября 2021 г.

В 2021 году был заключен договор о сотрудничестве с Российской академией художеств и проведена совместная конференция.

После изменений состава совета прошла защита в стороннем совете:

21.03.2024. Хуан Юаньпэн. «Образ реки Хуанхэ в китайской живописи» (2-ая половина XX – начало XXI вв.)» по специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, кандидат искусствоведения.

17 апреля состоится защита диссертации кандидата искусствоведения Рычковой И.В. «Экранные искусства Приморского края XXI века: преемственность культурных ценностей (на материале

студии «Дальтелефильм»)» (н/р Алексеева Г.В.) в городе Саранске. На сегодня защищено 20 кандидатов наук под руководством Г.В. Алексеевой.

Подразделение вошло в департамент искусств и дизайна Школы искусств и дизайна ДВФУ, которые бессменно возглавляет доктор искусствоведения Федоровская Н. А. Наталья Александровна также выпустила уже трех кандидатов наук: Шан Бофэй (культурология), Лю Ин (культурология), Цинь Сяофэн (искусствоведение). Кандидата искусствоведения Александрову Елизавету Сергеевну (ныне работает в Приморском объединенном музее им. В. К. Арсеньева) выпустила И.И. Крыловская (Беленькая И. И.). В наши дни на программе обучаются представители Южной Кореи, КНР. Только в 2024 году выпускается 7 аспирантов искусствоведов из КНР. Все они будут участвовать в нашей конференции. Немало сил было вложено в развитие магистерской программы по декоративно-прикладному искусству, где состоялось несколько выпусков.

Работа программы Искусствоведение в ДВФУ после объединения вузов проходила далеко не гладко. Были сложности с контрольными цифрами набора на программу, далеко не всегда было понимание руководящих структур значения программы в духовно-содержательном наполнении образования студентов. Вместе с тем, благодаря согласованию образовательной и общественной деятельности удавалось обратить внимание на научную составляющую деятельности искусствоведов.

Совместно с Центром русской культуры был реализован значительный список научных конференций:

1998: Дни славянской письменности и культуры. Владивосток. Изд-во ДВГТУ. Два тома, 156, 148 сс. ISBN 5-7596-0132-6

1999. А. Пушкин. Эпоха. Культура. Творчество. Ч.1, ч. 2. Владивосток. Изд-во ДВГУ. ISBN 5-7444-0995-5. Вторая часть версталась ЦРК. 287 с.

2000. Новое видение культуры мира в XXI веке. Изд-во ДВГТУ. Владивосток, 2000. ISBN 5-7278-0180-х. 426 страниц формата А4.

2003. Новое видение культуры мира в XXI веке. Изд-во ДВГТУ. Владивосток, 2003, ISBN 5-7278-0206-7. 218 страниц формата А 4. Конференция проводилась совместно с Институтом истории ДВО РАН и посвящена памяти выдающихся деятелей истории и культуры ДВ А.П. Деревянко и И.Г. Стрюченко.

В 2005 г.: конференция прошла при поддержке РГНФ (проект 05-04-87481 г/Т). Сборник «Культура Тихоокеанского побережья». III Международная научная конференция «Новое видение культуры мира в XXI веке». Владивосток. Приморская краевая организация добровольного общества любителей книги. Владивосток, 2005, 430 с. В Международной конференции 2005 года приняли реальное участие гости из Франции, Японии, Ю. Кореи, Китая.

2007 год: IV Международная научная конференция «Культура Тихоокеанского побережья» также прошла при поддержке РГНФ проект 07-04-87480 г/Т. Владивосток, Дальнаук, 2007, 286 с. Зарубежные участники – из стран Япония, Канада, Китай.

2010 год: V Международная научная конференция «Культура Тихоокеанского побережья» прошла также с успехом. Материалы опубликованы: КУЛЬТУРА ТИХООКЕАНСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ: Материалы V междунар. научно-практ. конф. Владивосток: Дальнаука 2013, 428 с. при поддержке научных проектов Министерства образования и науки 2009-2013 годов. Отв. редактор Г.В. Алексеева. (Член редколлегии И.И. Крыловская). ISBN 978-5-8044-1413-0.

2012 год: Международная конференция «Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай-Корея-Австралия-США-Россия» прошла при участии гостей из Германии, Румынии, Хорватии, Китая, известных ученых Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбург, Омска, Хабаровска.

2015 год: Традиционное искусство России и стран АТР как инструмент социально-трудовой адаптации людей с ограниченными возможностями здоровья. Материалы международных конференций, состоявшихся 22-24 мая 2014 года и 6-8 сентября 2015 года [ред.кол.: Г.В. Алексеева (отв.ред.), И.И. Крыловская]. – Владивосток, 2015. ДВФУ, 184 с. ISBN 978-5-7444-3674-2. Г.В. Алексеева (отв. ред.), д-р искусствоведения, проф.; И.И. Крыловская, канд. искусствоведения, доц.; Д.А. Владимиров, канд. ист. наук, проф.

2018 год: Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран-соседей [Электронный ресурс]: междунар. научно-практич. конф. : материалы / [ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.), И.И. Крыловская, Д.А. Владимирова]. – Электрон. дан. – Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2018. – 1 CD-ROM. – Систем. требов.: процессор с частотой 1,3 ГГц (Intel, AMD); оперативная память от 256 МБ, Windows (XP; Vista; 7 и т.п.). – Загл. с экр. – ISBN 978-5-7444-4358-0.

2022 год: Материалы международной научной конференции «Российское дальневосточное искусство и мир» Дальневосточный федеральный университет. Российская Академия Художеств. 08-09 апреля 2021 года. Дальневосточный федеральный университет. <https://www.dvfu.ru/science/international-scientific-conference-russian-far-east-art-and-the-world/> : сборник материалов / ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.), Н.В. Толстая, Н.А. Федоровская – Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2022. – 1 CD-ROM ; [374 с.]. – Загл. с титул. экр. – ISBN 978-5-7444-5329-9. – DOI <https://doi.org/10.24866/7444-5329-9>. – Текст. Изображение : электронные.

Центр русской культуры работал одновременно с кафедрой искусствоведения и на ее базе. Одним из достижений кафедры и центра стала подготовка специалистов-руководителей вокально-хорового коллектива по древнерусскому певческому искусству, то есть регентов. Специализированная подготовка, включающая изучение как музыкальных дисциплин, так и богослужбных, постоянный контакт со Свято-Тихоновским православным гуманитарным университетом через интернет-уроки, организованные настоятелем Казанского храма отцом Ростиславом, позволяли обеспечить достойное качество подготовки специалистов. Ежегодный концерт духовной музыки «Русь всепетая», организуемый Центром и кафедрой, собирал в Пушкинском театре многочисленных соратников в деле духовного пения, хоровые коллективы со всего Приморского края. В 2008 году в концерте участвовало 17 коллективов. В 2012 году 25 мая 2012 года состоялся десятый такой концерт. Всего 13 лет Центр русской культуры проводил такие концерты. По 2014 годы включительно Центр русской культуры ежегодно проводил концерт «Русь всепетая» в День славянской письменности и культуры. В 2013 году концерт прошел в Доме офицеров флота, в 2014 году – в Приморской краевой филармонии. С 2015 года Дни славянской письменности и культуры получили новый статус в стране и концерт русской хоровой музыки стал обязанностью управления культуры края. Однако Центр русской культуры вместе с образовательным направлением выиграл конкурсы губернатора на проведение фестиваля «Русь всепетая» в 2020: «Системная поддержка сообщества национально-культурных групп и организаций в период ограничений проведения массовых событий, в новой специфике социально-культурной жизни многонационального Приморья» Соглашение Департамента внутренней политики Администрации Приморского края и председателя Ассамблеи народов Приморского края от «25» Сентября 2020 г. № 24 (субсидия Губернатора Приморского края). Алексеева Г.В.- председатель Ассамблеи народов ПК; а также в 2021 году: «Проведение фестиваля русской хоровой музыки «Русь всепетая-2022». Соглашение Департамента внутренней политики Администрации Приморского края и президента Приморского краевого Центра русской культуры от «07» Декабря 2021 г. № 28 (субсидия Губернатора Приморского края). Алексеева Г.В. – Президент Приморской краевой автономной некоммерческой организации «Центр русской культуры».

Был сделан (преподаватель Чубрик Е.О.) видеофильм «Музеи Музейно-культурного комплекса ДВГТУ», куда вошли: Пушкинский театр, Фуникулер, Pacific Reem Park, Памятник Кириллу и Мефодию, Дом музеев ДВГТУ, Арт-этаж, часовня святой Татьяны и др. объекты. На кафедре работал ансамбль Зеленая веточка (руководитель Ирина Божок – лауреат различных конкурсов).

Преподаватели направления являются яркими носителями идеи продвижения сохранения традиционных национальных ценностей и развития методологии искусствоведения как науки. Алексеева Г.В. и Федоровская Н.А. являются экспертами Российской академии наук в области искусства и культуры. Имеют высокие уровни Хирша, высокий уровень цитируемости в WoS и Скопус. Квалификацию магистров декоративно-прикладного искусства и народных промыслов получили Н.А. Федоровская и А.В. Чернова. Завершает докторскую диссертацию И.И. Крыловская, активно продвигает достижения региона в области декоративно-прикладного искусства А.В. Чернова.

Государственный подход к подготовке кадров в сфере Истории искусств, задание Правительства РФ по открытию новых музейных пространств во Владивостоке и Хабаровске, имеющиеся возможности Дальневосточного федерального университета, партнерские связи программы История

искусств с Государственным институтом искусствознания, Российской академией художеств, обязывают внимательно рассмотреть вопросы подготовки кадров и с 2024 года вернуться к подготовке магистров по данному направлению по государственному заданию, а также провести процедуры повторного лицензирования бакалавриата. Важное значение при этом будут иметь государственные документы: Указ Президента Российской Федерации об утверждении основ государственной культурной политики, Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», Распоряжение Правительства Российской Федерации от 2 февраля 2024 г. № 206-р О Концепции сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния РФ на период до 2030 г. Автором данной статьи сделан ряд публикаций на тему подготовки кадров искусства в регионе [5, 6, 7, 8, 9].

1. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938): 125-летию Владивостока посвящается. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. 175 с.

2. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художники РСФСР, 1990. 125 с., ил.

3. Даценко А. А. Виталий Ильич Кандыба – первый искусствовед Приморья: материалы к биографии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 118–125. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/816>

4. К.А. Суханова, Галерея современного искусства «Арка», Владивосток, Российская Федерация. Деятельность искусствоведа М.Э. Куликовой в контексте художественной жизни г. Владивостока 1980-х годов //Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока | март 2023.

5. Жить ли искусству Приморья в XXI веке // Культура Тихоокеанского побережья =Culture of the citizens of Pacific Ocean coastline : материалы III Международной научно-практической конференции «Новое видение культуры мира в XXI веке», г. Владивосток, 30 сентября-03 октября 2005 г.– Владивосток : Изд-во Приморская краевая организация добровольного общества любителей книги России, 2005. – С. 170-173.

6. Актуализация подготовки специалистов-искусствоведов на Дальнем Востоке в условиях кейдоскопа смен ценностных парадигм современного творчества // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства Дальнего Востока : материалы научно-практической конференции, г. Хабаровск, 2-3 февраля 2006 г. – Хабаровск : Изд-во ХГИИК, 2006. – С. 41-45.

7. Центру русской культуры города Владивостока – 10 лет // Культура Тихоокеанского побережья: материалы IV Международной научно-практической конференции. К 10-летию Центра русской культуры города Владивостока, г. Владивосток, 19-22 октября 2007 г. – Владивосток : Изд-во Дальнаука, 2007. – С. 199-203.

8. О разработке стратегии государственной культурной политики в Приморском крае // Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики : взаимодействие власти, общества и бизнеса : сборник материалов Культурного форума регионов России, гг. Якутск-Москва, 25 сентября 2015 г. – Москва : ИП Лядов К. В., 2015. – С. 541-544.

9. Профессорская среда вузов культуры и искусства ДВФО в реализации нацпроекта «Культура» // Сборник тезисов по итогам Профессорского форума 2020 "Национальные проекты и профессорское сообщество". – Москва, 2021. – С. 106-108.

ГЕОКУЛЬТУРЫ АРКТИКИ: КОМПЛЕКСНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Д.Н. Замятин,

доктор культурологии, кандидат географических наук,
руководитель Лаборатории геокультурных исследований
Арктического государственного института культуры и искусств (г. Якутск),
главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики
НИУ Высшая школа экономики (г. Москва)

В.С. Никифорова,

кандидат искусствоведения, научный сотрудник Лаборатории
геокультурных исследований Арктического государственного института
культуры и искусств (г. Якутск), проректор по развитию, научной
и творческой деятельности АГИКИ, руководитель Программы развития
АГИКИ на 2022-2030 годы

Е.Н. Романова,

доктор исторических наук, соруководитель Лаборатории
геокультурных исследований Арктического государственного института
культуры и искусств (г. Якутск), руководитель Центра интеллектуальной
истории и культуры Института гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

*Исследование выполнено за счет средств гранта на реализацию Программы развития
Арктического государственного института культуры и искусств на 2022-2030 годы
в рамках Программы стратегического академического лидерства
«Приоритет-2030. Дальний Восток»*

Аннотация. В статье рассматриваются новые подходы к изучению холодных территорий через призму геокультуры на основе взаимодействия пространства и культуры. Представлена попытка осмысления разных срезов культурного ландшафта, связанного с жизненной стратегией, которая обусловлена экстремальным холодом как гиперявлением.

Ключевые слова: геокультура, образы, Арктика, холод, пространство, коренные народы Севера, звучащий ландшафт.

GEOCULTURES OF THE ARCTIC: COMPREHENSIVE RESEARCH

D.N. Zamyatin,

Doctor of Cultural Studies ,

V.S. Nikiforova,

Candidate of Art History, Associate Professor.
Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

E.N. Romanova,

Institute of Humanitarian Studies and
Problems of the Small Peoples of the North,
Department of Archaeology and Ethnography

Abstract. The article discusses new approaches to the study of cold territories through the prism of geoculture based on the interaction of space and culture. An attempt is presented to understand different sections of the cultural landscape associated with a life strategy, which is determined by extreme cold as a hyperphenomenon.

Key words: geoculture, images, Arctic, cold, space, indigenous peoples of the North, sounding landscape.

Арктика как один из уникальных жизненных миров человечества нуждается в комплексных геокультурных исследованиях, направленных на осмысление специфики и закономерностей формирования образов территорий, интерпретацию своеобразных этнических компонентов арктической зоны для выстраивания стратегии её дальнейшего развития.

Север и Арктика всегда воспринимались как пространство бескрайних снежных просторов и вечного льда, безмолвной и пустой границы «обитаемого мира». Известный полярный исследователь Ф.П. Врангель писал: «... как очутился здесь человек? [...] здесь, куда ничто не заманивает надеждой на будущее, где одни лишь бесконечные, снегом и льдом покрытые пустыни ограничивают мрачный горизонт, где под твердым покровом вечной зимы погребенная природа не может почти ничего предоставить человеку, и где жизнь есть лишь горестное бремя со всеми ужасами холода и голода» [Врангель 1948, 184].

Но в современном мире роль и значение Арктики как геополитического и экономического макрорегиона постепенно возрастает. Реализация разных мегапроектов в Арктической зоне актуализирует её культурное и духовное освоение, т.к. этот холодный мир представляет собой сосуществование и сопостранственность разных социальных практик, культур и традиций. В этом контексте Лаборатория комплексных геокультурных исследований Арктики, созданная Арктическим государственным институтом культуры и искусств и Институтом гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН (г. Якутск), разработала инновационную концепцию геокультурного изучения холодного региона как взаимодействия культуры и пространства, предполагающего выделение системы кодов и символов. Геокультуры как процесс и результат развития географических образов в конкретной культуре образуют геокультурное пространство, являющееся системой устойчивых культурных представлений на определенной территории, формирующихся в результате взаимодействия различных вероисповеданий, традиций, ценностных установок, структур восприятия – то есть картин мира [Замятин 2002, 5].

Особенностью северных ландшафтов выступает жизненная стратегия, обусловленная холодом и вечной мерзлотой. В современной науке холод рассматривается не только как природное явление, которое во многом определяет условия, культуру и образ жизни в холодном регионе, но и как концепт, образ-архетип, метафора всех гиперпроцессов и гиперявлений, которые являются определяющими для существования человека. Антропологическое понимание Холода – запрос мировой науки в плане решения широкого круга проблем гуманитарного характера, связанных с осмыслением, адаптацией, культурным переживанием жизни на «вечной мерзлоте».

Изучение базовых элементов геокультуры в различных регионах Арктики дало ощутимые результаты. Исследования образа Арктики в разных северных регионах (Ямал, Ханты-Мансийский автономный округ, Таймыр, арктическая Якутия, Чукотка) открывают сквозную тему Арктики – образ Времени, который акцентирован в таких имиджевых ресурсах, как Медвежий праздник, являющийся ядром традиционной культуры хантов и манси и обыгрывающий Время «сновидений и пробуждения» (Югра), как образ времени Начала на Чукотке («У нас начинается день», «Люди, шагающие в ногу со временем»), образ Ямала, где ритм оленей и человека организуют пространство и время (путевая стратегия «жизнь в пути») и образ кочевого мира степной Арктики в культуре северных саха. Онтология бесконечности пространства и цикличность природного времени отражают созидательный код этнокультурного наследия коренных народов Арктики. Традиционная культура и фольклор коренных народов Севера демонстрируют «наполненность» и «жизненность» северного пространства, звучащих ландшафтов Арктики голосами людей, богов и духов, разрушают стереотип о пустоте и безмолвии холодного мира. По мнению А.В. Головнёва, освоенность арктических территорий является одной из самых высоких в мире, «освоение ойкумены было достигнуто за счет удивительной способности человека к пространственной экспансии» [Головнев 2011].

Продуктивность концепции геокультурного пространства и ее методологические принципы послужили основой научной коллаборации Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики и Международной исследовательской лаборатории представлений о Севере, зиме и Арктике Университета Квебека в Монреале, заложившей начало новаторской оптике через призму понятия «северности» канадского географа и писателя Л.-Э. Амлена. «Северность» интерпретируется им как особый образ жизни и характеризуется глубоким пониманием северных условий, способностью

приспособиться к ним и умением действовать в соответствии с этими условиями. Сегодня разрабатывается новый тренд в мировом арктиковедении «Холод как преимущество». С этой позиции ученые этих лабораторий изучают жизненные миры и бытийный код коренных народов Севера. Осмысление образов холода, льда и зимы в их представлениях соотносится с креационными космологическими схемами: рождением жизни, появлением растительности, животных и людей, устройством земного миропорядка, сезонов и погоды. В мифологии автохтонного населения Арктики, например, у нганасан образ Холода (Льда) был связан с мотивом первоначала как некая одушевленная пра-материя, из которой возникает Земля. В традиции якутов образ Зимы формировался в контексте «культуры воспоминаний» о степном юге, а также как время «собираения» жизненных сил в состоянии «временной смерти» Природы и Человека.

Междисциплинарные исследования в области музыковедения дали импульс для развития новых подходов в интерпретации этнокультурного наследия – концепции звучащего ландшафта, разрабатываемого группой этномузыковедов, учеников доктора искусствоведения Юрия Ильича Шейкина. Звучащий ландшафт Арктики – это пространственно-временной комплекс природных и антропогенных звуков, являющихся материально-духовными знаками определенной территории, имеющими этнокультурный смысл и создающими звуковой образ местности, содержательно ценный для населяющих ее народов.

Для более адекватного понимания звучащего ландшафта Арктики необходимо рассматривать несколько слоев, сегментирующих данное явление:

- слой интонационного взаимодействия с природой – это диалог между человеком и природой, включающий в себя восприятие природы и «разговор» с природой. С одной стороны – здесь чуткое внимание к «голосам природы» и понимание смысла звуковых посланий, с другой стороны – ответная реплика человека, которая адекватна «языку» природы. К данному слою относятся звукоподражания (ономатопеи) в различных сферах деятельности – хозяйственной (охотничьи манки, сигналы по управлению животными), обрядовой (звукоподражания в шаманском обряде, горлохрипение в обрядовых танцах и т.д.;

- создание «собственного» человеческого звукового ландшафта, который является органической частью природного ландшафта и «вписан» в окружающую природу. Антропогенный звучащий ландшафт гармоничен с окружающим природным ландшафтом. С помощью звуковых проявлений он утверждает пребывание человека в природном ландшафте (например, громкая песня в дороге), фиксирует воспоминания об освоении различных ландшафтов в прошлом (эпическое интонирование), помогает путешествиям в сакральных пространствах (шаманство, религиозные обряды);

- слой имитационных фоноинструментов, связанный с изготовлением звуковых орудий для общения с природой. Этот слой родственен первому, но отличается от него тем, что зафиксирован в материальных объектах, благодаря чему в культуре возникает особая материальная среда.

Материалы, собранные во время экспедиционных исследований, легли в основу Фонограммархива музыкального фольклора народов Северной Азии. В настоящее время ведется работа по созданию Виртуального музея музыкальных инструментов народов Северной Азии на основе 3D-моделирования инструментов, а также систематизация, архивация и научное исследование данных материалов.

Лабораторией разрабатывался проект «Информационная модель геокультуры Арктики» (руководитель – Сергей Анатольевич Пчелкин), которая велась по двум направлениям: 1) «Образы Арктики XVII-XVIII веков» в виде статических графических материалов (картографика и видовые гравюры); 2) «Образы Арктики в фото-, кино-, видеопроизведениях». Отбор и проработка документов производились в соответствии с географической локализацией и наличием образов Арктики в контенте изученных произведений. Был создан научно-популярный фильм «Арктика: тепло родного дома» (режиссер Алексей Романов) на основе новейших полевых исследований в регионах Арктики от Ямала до Чукотки.

Проекция культурного наследия в визуальных текстах как элементы северной идентичности становится сегодня новой системой символов и ценностей, опирающейся на обновленную мифопоэтическую и ментальную программу традиционной культуры. Одним из ключевых визуальных приемов якутского авторского кино (режиссер=оператор) является метафорическая

модель описания “внутреннего” мира героя посредством ландшафтных топосов. Опыт визуализации пространства в традиционной культуре народа саха можно представить как определенную “медиа-археологию” (термин французского режиссера и антрополога П. Годара). Визуальный метод наложения одного культурного пласта на другой, где прошлое прорывается через новое, в якутском кино есть проявление геокультурной концепции Севера.

Необходимость символического анализа культуры и искусства является одним из базовых принципов исследований в области арктической урбанистики. Пространство города формирует сложную гуманитарную комбинацию, созданную из опыта, дискурса, материального мира, культуры и памяти. Очевидно, что культурные ландшафты северных городов репрезентируются отдельными видами и жанрами искусства. Так, современный город представляет собой динамичный процесс непрерывного производства всё новых и новых культурных «текстов» воображения по осмыслению его геокультурных образов. Городские пространства северных территорий как инновационный ресурс развития региона являются актуальным направлением в стратегии устойчивого развития Арктики. Многоязычный, мультикультурный, многоликий образ арктических городов в гуманитарном измерении представляет исключительный интерес для исследователей.

Эффективную стратегию развития городских территорий Арктической зоны целесообразно разрабатывать на основе синтеза современных креативных технологий, этнического стиля и формирования новой городской идентичности. Особое внимание уделяется изучению механизмов и результатов художественного творчества как одного из условий эффективной адаптации в условиях холодного мира. Креативная стратегия «Холод как преимущество» диктует новые принципы формообразования городского ландшафта – урбанистическую концепцию света и этнического дизайна, которые конструируют новую, позитивную, траекторию северной идентичности. Креативный ресурс городской среды сопряжен с творческим потенциалом и созидательным кодом этнической культуры.

Исследование арктической городской ткани, проводимые Арктическим институтом в консорциуме с Высшей школой урбанистики Высшей школы экономики, компанией LETOYAKUTIA, Институтом гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, Северо-Восточным федеральным университетом и Университетом Квебека, необходимы для поиска путей дальнейшего развития арктических городов и повышения качества жизни населения.

В ходе экспедиций в Таймырский Долгано-Ненецкий муниципальный район Красноярского края, Оленёкский район Республики Саха (Якутия), Ямало-Ненецкий, Ханты-Мансийский, Чукотский автономные округа были собраны материалы по геокультуре и культурному наследию регионов Севера. На фото- и видеоносителях зафиксированы разные образы пространства, предметный и визуальный мир, архитектурный ландшафт, составлены списки потенциальных образов, знаковых мест, имиджевых ресурсов.

В результате исследования имиджевых ресурсов арктических территорий были выделены 4 типа: 1) имиджевые ресурсы, основанные на представлениях об экзотичности Арктики; 2) имиджевые ресурсы эпохи «освоения» – пласт духовной и материальной культуры, связанный с эпохой советского освоения Арктики; 3) имиджевые ресурсы «нового опыта», основанные на более глубоком понимании культуры коренных народов Севера и их среды обитания; 4) имиджевые ресурсы фронтального типа, основанные на переосмыслении природной, бытовой, культурной, экономической специфики Арктики как вызова, причем вызова национального масштаба.

Были записаны региональные и локальные мифы, географические представления, мифопоэтические и ритуальные тексты, элементы звукового ландшафта, связанные с природным и окружающим миром. Впервые культурное наследие и образы северных территорий рассматривались как современная когнитивная карта арктического пространства. Анализ пространственного текста культуры позволил выявить и разработать базовые элементы потенциальных имиджей территорий. Осмысление экспедиционных материалов подтверждает тезис о том, что образ Арктики в первую очередь ассоциируется с символами холода, снега и льда и отражается в знаковых местах территорий – «Лабиринт ледяных пещер» в Салехарде, «Ледниковый останец» в Ханты-Мансийске, «Царство вечной мерзлоты» в Якутске, символическая арка Полярного круга в Анадыре.

Полевые исследования в наибольшей степени были ориентированы на осмысление и моделирование образов территорий как живого соприкосновения с пульсирующим ритмом жизненного мира северян, его коренными культурами и формирующимися геокультурами локусов постоянного освоения. В результате проведенных экспедиций исследователем Николаем Александровичем Смирновым были выделены три базовых арктических геокультур:

- геокультура коренных народов;
- геокультура вахтовых поселков;
- геокультура локусов постоянного освоения.

На примере Чукотки можно сказать, что геокультура коренных народов имеет тысячелетнюю историческую глубину традиций морских зверобоев. Другой формой геокультуры является советская модернизация, которая, с одной стороны, влияла на сложившиеся до нее геокультурные формы коренных народов, с другой породила новую геокультуру – геокультуру постоянных советских поселков и городов. Третьей, современной, формой геокультуры, является неолиберальная ресурсная реструктуризация, которая влияет на предыдущие формы и порождает новые, хоть и в меньшем количестве.

Одним из важнейших направлений деятельности Лаборатории геокультурных исследований является использование результатов научных исследований в учебном процессе вуза. Внедрение новейших знаний об Арктике направлено на формирование компетенций у будущих специалистов культуры и искусства, адекватных «вызовам» современной социокультурной среды на Севере. Образовательный контур, предложенный Лабораторией, имеет своей целью проработать такие актуальные для сегодняшней Арктики вопросы, как этнические компоненты геокультурного пространства Арктики, функционирование образов территорий, сосуществование традиционных и современных культур. В этой связи Лабораторией разработаны курсы «Русские в Арктике: геокультура и идентичность» (автор – М.Б. Башкиров, кандидат исторических наук), «Этнокультуры и мифоритуальные миры народов Арктики» (автор – Е.Н. Романова, доктор исторических наук), «Образы Арктики и арктичности в искусстве» (автор – О.Э. Добжанская, доктор искусствоведения), «Геокультурный брендинг арктических городов и территорий» (автор – Д.Н. Замятин, доктор культурологии).

Практическим воплощением геокультурного брендинга Якутии стало проведение Арктической биеннале современного искусства (куратор Н.А. Смирнов). Амбициозный проект молодых сотрудников Лаборатории на тему вечной мерзлоты представил концептуальное видение образов Арктики как художественное исследование и научное творчество. Сотрудничество московских и якутских художников с научными институтами в поисках «воображаемой» Арктики расширило горизонты научного и художественного познания.

Сегодня Лаборатория продолжает свою деятельность как сетевое взаимодействие исследователей-единомышленников. В настоящее время достигнута договоренность о международных издательских проектах: издание монографии Е.Н. Романовой «Категория зимы в культуре народа саха» и книги стихов эвенского поэта Михаил Колесова «Мне снилось, я был – снег» на французском языке в серии «Jardin de givre» («Сад из инея»), выпускаемой Квебекским университетом. В планах Лаборатории – исследование проблемы художественной рефлексии географического пространства, места искусства в формировании культурного ландшафта, а также работа по систематизации и каталогизации материалов Фонограммархива по музыкальному фольклору народов Северной Азии (коллекция профессора Ю.И. Шейкина). Научная коллаборация ученых Якутии открыта к диалогу для совместного осмысления и постижения уникальных культур и традиций арктического мира.

Врангель 1948 – Врангель Ф.П. Путешествие по северным берегам Сибири и по Ледовитому морю. – М.: Издательство Главсевморпути, 1948. – С. 184.

Головнев 2011 – Головнев А.В. Антропология движения: историческая методология и гуманитарная технология [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gumilev-center.ru> (дата обращения: 12 марта 2024).

Замятин 2002 – Замятин Д.Н. Понятие геокультуры: образ и его интерпретации // Социологический журнал. – 2002. – № 2. – С. 5-13 [Электронный ресурс]. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3223> (дата обращения: 11 марта 2024).

Замятин 2017 – Замятин Д.Н. Геокультурное пространство Арктики: онтологические модели воображения // Геокультуры Арктики: методология анализа и прикладные исследования. – М.: Канон+, 2017. – С. 28-37.

Замятин 2023 – Замятин Д.Н. Вообразить Россию. К становлению геокультур и метагеографий Северной Евразии. – СПб.: Алетейя, 2023.

Романова, Добжанская 2019 – Романова Е.Н., Добжанская О.Э. Антропология холода: методология, концепты, образы (на примере культурных традиций коренных народов Севера и Арктики) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 255-261.

Смирнов 2017 – Смирнов Н.А. Композиция геокультуры Арктики: новые основания геокультурного анализа // Геокультуры Арктики. Методология анализа и прикладные исследования. – М.: Канон+, 2017. – С. 38-80.

Шартье 2016 – Шартье Д. Что такое “воображаемый Север”? (пер. с фр. О.Н. Кузьменко, науч. ред. пер. Е.И. Филипповой) // Этнографическое обозрение. – 2016. – № 4. – С. 20-29.

Шейкин 2002 – Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. Под общ. ред. Е.С. Новик; Нотография Т.И. Игнатъевой. – М.: Вост. Лит., 2002.

Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016 – Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э., Никифорова В.С. Звучащий ландшафт Арктики // Этнографическое обозрение. – 2016. – № 4. – С. 30-44.

Hamelin 1978 – Hamelin L.-E. Nordicité canadienne: it’s your north too. – Montreal: Harvest House, 1978.

УДК 069.013

МУЗЕИ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА: ПРОБЛЕМЫ, ДОСТИЖЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Н.В. Толстая,

генеральный директор Дальневосточного художественного музея,
член Президиума ИКОМ России,
член Президиума НП АД ИТ

(«Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии»)

Аннотация. Дальний Восток – огромный по территории регион, развитию которого в последние два десятилетия уделяется все больше внимания, однако, если сравнивать его с другими регионами по насыщенности музеями, он сильно уступает не только регионам европейской части России, но и уральским и сибирским культурным центрам по количеству музеев. Первые музейные собрания появились здесь уже в конце XIX-начале XX века. Это были музеи Нерчинска, Кяхты, Читы, Хабаровска, Владивостока, Благовещенска и Сахалина. После революции и установления Советской власти на Дальнем Востоке сюда, в частности в Хабаровск, поступили художественные сокровища из столичных музеев Москвы и Петербурга. Следующий этап развития музейной сети Дальнего Востока, как и всей страны был сделан в 1960-е годы. Тогда возникли художественные музеи во Владивостоке и Комсомольске-на-Амуре. Сейчас сразу три дальневосточных региона готовятся к строительству новых музейных зданий – Камчатка, Бурятия и Хабаровск. В связи с этим важно обратить внимание на проблемы региона – это прежде всего недостаток кадров и географическая удаленность от других регионов, что делает все выставочные контакты с западными регионами очень дорогостоящими. Нужно не забывать, что музейные контакты создают общее культурное пространство страны.

Ключевые слова: музеи, Дальний Восток, музейные контакты.

MUSEUMS OF THE FAR EAST: PROBLEMS, ACHIEVEMENTS, PROSPECTS

N. Tolstaya

General Director of the Far Eastern Art Museum,
member of the Presidium of the ICOM of Russia,
member of the Presidium of NP ADIT

("Automation of museum activities and information technology")

Abstract. The Far East is a huge region. Its development has been receiving more and more attention in the last two decades. However, if we compare it with other regions in terms of museums' quantity, it is behind not only the regions of the European part of Russia, but also the Ural and Siberian cultural centers in terms of the number of museums. The first museum collections appeared here in the late XIX-early XX century. These were the museums of Nerchinsk, Kyakhta, Chita, Khabarovsk, Vladivostok, Blagoveshchensk and Sakhalin. After the revolution and the establishment of Soviet regime in the Far East, art treasures from the metropolitan museums of Moscow and St. Petersburg arrived here, particularly to Khabarovsk. The next stage in the development of the museum network of the Far East, as well as the whole country, was in the 1960s. Art museums in Vladivostok and Komsomolsk-on-Amur were opened at that time. Now three Far Eastern regions are preparing for the construction of new museum buildings – Kamchatka, Buryatia and Khabarovsk. In this regard, it is important to pay attention to the problems of the region. They are first of all the lack of personnel and geographical remoteness from other regions, which makes all exhibition contacts with western regions very expensive. We should not forget that museum contacts create a common cultural space of the country.

Key words: museums, the Far East, museum contacts.

Дальний Восток – огромный по территории регион, развитию которого в последние два десятилетия уделяется все больше внимания, однако, если сравнивать его с другими регионами по насыщенности музеями, он сильно уступает не только регионам европейской части России, но и уральским и сибирским культурным центрам по количеству музеев и охвату музейной сетью обитаемых территорий.

Если рассматривать проблему в исторической перспективе, мы обнаружим, что основание старейших дальневосточных музеев шло параллельно аналогичным процессам в других губерниях Российской империи. Как и там, первые музейные собрания появились здесь уже в конце XIX-начале XX века, вскоре после возникновения первых городов на этой территории. В 1858 году усилиями генерал-губернатора Восточной Сибири Н.Н. Муравьева в результате заключения Айгунского договора дальневосточные земли были присоединены к России и в 1884 году объединены в Приамурское генерал-губернаторство. Освоение новых территорий на востоке непосредственно связано с появлением здесь музеев, которые, с одной стороны, аккумулировали в себе природные артефакты, с другой были важными институциями, способствовавшими просвещению. Не будем забывать, что музеи XIX века рассматривались именно как инструменты просвещения, они были непосредственно связаны с научными обществами. Многие дальневосточные музеи, например, в Хабаровске, Чите, Кяхте были фактически образованы при Императорском Русском географическом обществе.

К началу XX века на Дальнем Востоке были организованы и развивались семь публичных комплексных музеев с естественно- историческими коллекциями⁶. Первым, в 1886 году, был создан Нерчинский общественный публичный музей, в 1890 году во Владивостоке при Обществе изучения Амурского края был основан музей с естественно-историческими коллекциями. Здание музея строилось на средства, собранные по подписке. В фондах музея на момент открытия насчитывалось 1000 предметов по этнографии, археологии, ботанике, зоологии, геологии. Буквально через год после Владивостока, в 1891 году, своим музеем обзавелся и Благовещенск. Городской публичный музей был собственностью Городской управы. Созданный на базе выставки золотодобывающей

⁶ Материалы по первым музеям Дальнего Востока содержатся в кандидатской диссертации бывшего главного хранителя ДВХМ С.Ю.Жук («Становление Дальневосточного художественного музея 1901–1941», защищенной в Государственном техническом университете Комсомольска-на-Амуре в 2006 году.

промышленности, музей имел около 800 предметов, распределенных между промышленно-хозяйственным, археологическим, естественно-историческим и общеобразовательным отделами.

В 1894 открылся Кяхтинский (Троицкосавский) музей, основанный в 1890 году при Троицкосавском отделении Приамурского отдела Императорского Русского географического общества интеллигенцией города Кяхты. В фондах этого музея в 1894 году было более 2,5 тысяч предметов, объединенных в коллекции по горному делу, ботанике, археологии, кустарной деятельности, археологии, нумизматике, антропологии.

Отдельно хочется остановиться на Хабаровском музее, которому в этом году исполняется 130 лет. Музей, ныне носящий имя Николая Ивановича Гродекова, был создан при Приамурском отделе Императорского Русского географического общества в 1894 году и его коллекции изначально были исключительно естественно-историческими. Музей появился благодаря поддержке Приамурского генерал-губернатора Н.И. Гродекова и профессионализму ученого-орнитолога Василия Николаевича Радакова, ставшего его первым директором. Музейное здание шесть лет строилось на деньги, собранные по подписке и пожертвования и открылось 1 августа 1900 года. На этот момент в фонде музея было уже более 1000 предметов. Число посетителей в день в Хабаровском музее достигало 500, а порой и 1000 человек. В том же 1900 году хабаровский музей Императорского русского географического общества получил за свои уникальные коллекции образцов национальной одежды амурских аборигенов и чучел представителей фауны Дальнего Востока, диплом и золотую медаль Всемирной выставки в Париже.

Диплом и серебряную медаль Всемирной выставки в Париже получил за свои этнографические коллекции Читинский музей, основанный в 1895 году при Забайкальском отделении Приамурского отдела Императорского Русского географического общества. Его коллекции в 1900 году насчитывали до 30000 единиц. Однако, поскольку инициаторами открытия музея были политические ссыльные А.К. Кузнецов, Г.А. Стуков, Н.В. Кириллов, Д.М. Головачев, через год музей был закрыт из-за конфликта между директором музея, политическим ссыльным, А. К. Кузнецовым и губернатором Забайкальской губернии И.П. Надаровым. В результате коллекции музея были выброшены из помещения мужской гимназии в сарай, где многие экспонаты музея погибли. Вновь музей открылся лишь после отъезда губернатора в 1904 году.

В 1896 году в г. Александровск-на-Сахалине был создан Сахалинский общественный музей по инициативе местной интеллигенции и политических ссыльных, при поддержке военной администрации, выделившей музею отдельное здание. В музее были естественно-исторический, сельскохозяйственный и тюремный отделы, в которых было собрано более 1000 предметов, а также при музее была и библиотека.

Таким образом, мы видим, что музейное строительство началось на Дальнем Востоке России примерно в то же время, когда появились музеи крупных провинциальных городов, бывшие часто продуктом частной инициативы. В 1885 году в Саратове художником Алексеем Петровичем Боголюбовым был основан художественный музей. Это был первый общедоступный художественный музей в русской провинции. По наблюдению его первого хранителя Анания Львовича Куца, у простого народа понятие «музей» связывалось со значением «сохранного места», отчего они и передавали в него «кто монету, кто старое оружие, кто кости допотопных животных». Художественного музея, да и художественного отдела не было поначалу в дальневосточных музеях, но произведения искусства появлялись там благодаря дарам местных жителей. Конечно, это были отдельные предметы, часто случайные и не всегда музейного качества.

Художественные произведения были лишь случайной и малочисленной частью музейных собраний, собственно, и художественная жизнь в ту пору в регионе практически отсутствовала. Немногие художники, жившие в разных городах, не могли дать того питательного художественного «раствора», благодаря которому в городах центральной России, там, где регулярно проходили художественные выставки, появились первые художественные собрания.

Новый этап в музейной жизни Дальнего Востока, как и всей страны, начался после установления Советской власти (напомним, что здесь она окончательно утвердилась не в 1917 году, а в 1922). Вслед за периодом национализации наступил следующий этап – перераспределение фондов центральных музеев между провинциальными музеями, в том числе и в отдаленных районах Дальнего

Востока. Таким образом появились многие художественные музеи региона, в том числе Дальневосточный художественный музей (1931). Процесс создания новых музеев продолжился и во второй половине XX века, в 1960-е годы, когда во Владивостоке художественное собрание Арсеньевского музея было выделено и институционализировано в Приморской картинной галерее (1965-1966). Тогда же был основан и художественный музей в Комсомольске-на Амуре.

В настоящее время музеи Дальнего Востока вступили в новый период своего существования, который отмечен повышенным вниманием к региону не только властей, но и музейного сообщества. Здесь, на востоке страны постоянно что-то происходит, сюда стали часто и с удовольствием приезжать для участия в конференциях, форумах и ассамблеях коллеги из других регионов, а кто-то приезжает сюда на более долгий срок – работать. Мы стали самоорганизовываться в разнообразные ассоциации, которые позволяют не только налаживать связи с музеями Центральной России, но и активнее взаимодействовать между собой. Существуют и активно действуют Ассоциация музеев Дальнего Востока, Ассоциация музеев Хабаровского края.

Сразу несколько музеев региона приступают к строительству современных зданий. Это и Национальный музей Бурятии в Улан-Удэ, и Дальневосточный художественный музей в Хабаровске, и новый Музейный комплекс в Петропавловске-Камчатском.

Однако, хочется отметить и проблемы, которые существуют в работе дальневосточных музеев. Общая удаленность, порой и сложившийся монополизм транспортных компаний делают привоз выставок из других регионов весьма затратным. Особенно это касается художественных музеев, которые вследствие скромного финансирования должны довольствоваться только теми выставками, на которые находится благотворитель или спонсор, или работами исключительно местных мастеров. В свою очередь, это сильно тормозит развитие профессионального сообщества регионов, так как художники тоже не так часто выезжают за пределы дальневосточного региона. Это, в свою очередь, отражается на художественном образовании, которое постепенно деградирует.

Самая острая из всех проблем – кадровая. И если применительно к краеведческим музеям она частично решается – ведь историки, археологи, этнографы и биологи выходят из стен дальневосточных университетов, то искусствоведы – специалисты, которые работают в художественных музеях, а также реставраторы – это крайне редкие здесь специалисты, поскольку научиться этим профессиям на Дальнем Востоке пока полноценно нельзя. И эта кадровая проблема будет нарастать, поскольку в ближайшее время в регионе возникнут новые музейные институции.

Хочется еще раз вернуться к тому, что музей тесно связан с наукой. Если для краеведческих музеев эта связь всегда плодотворна в привязке к территории, ее природным ресурсам, археологическим находкам и местной этнографии, для того, чтобы уровень художественных музеев региона был достаточно высок, нужны постоянные выставочные связи с другими регионами. Именно такая глубокая интеграция позволит выровнять условия жизни в разных, в том числе удаленных регионах России и «сшить» культурное пространство страны от Калининграда до Камчатки.

КИТАЙСКИЙ ФЛЕЙТИСТ ЧЖУ ТУНДЭ И НАСЛЕДИЕ РУССКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ ШКОЛЫ

С.А. Айзенштадт,

Владивосток, Дальневосточный государственный институт искусств
Профессор кафедры фортепиано
Владивосток, 690091, ул. Петра Великого 3А
Т: +7-924-321-1955
Доктор искусствоведения, профессор
e-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Ши Сюйцзэ,

Владивосток, Дальневосточный государственный институт искусств
Аспирант кафедры фортепиано
Владивосток, 690091, ул. Петра Великого 3А
Т: +7-963-326-9523
e-mail: sxz12580@qq.com

Аннотация. В статье впервые рассмотрено влияние русской школы игры на флейте на педагогическую деятельность патриарха китайской флейтовой педагогики и выпускника Ленинградской (ныне Петербургской) консерватории по классу флейты Чжу Тундэ (род. в 1938 г.). Профессиональное становление Чжу Тундэ представлено в контексте формирования китайского флейтового искусства на начальном этапе его развития. При этом многое из фактического материала, связанного с его биографией и ролью в становлении исполнительства на духовых инструментах в Китае, впервые вводится в российский научный обиход. Утверждается: то, что Чжу Тундэ явился единственным студентом-флейтистом, отправленным на учебу в СССР, а советские музыканты-флейтисты, в отличие от представителей других специальностей, не приглашались в КНР для помощи китайскому музыкальному образованию, обусловлено недостаточно высоким уровнем национальной флейтовой культуры в Китае той эпохи. Последнее в статье связывается с тем, что в более ранний период флейтисты-эмигранты из России играли в формировании китайской музыкальной культуры сравнительно меньшую роль, чем их коллеги – русские пианисты, вокалисты и струнники. Обозначены основные черты профессиональной биографии учителя Чжу Тундэ по Ленинградской консерватории И. Ф. Януса, показанной в связи с наследованием традиций петербургско-ленинградской флейтовой школы. Рассмотрен главный методический труд Чжу Тундэ, являющийся важным компонентом методического обеспечения флейтового образования КНР на всех его уровнях. Подчеркнуто, что достижения российской педагогики адаптированы здесь к специфическим условиям китайского музыкального образования – так называемой «системе уровней». Сделан вывод, что в перипетиях профессионального становления Чжу Тундэ отразились сложные и противоречивые тенденции развития духового искусства в Китае второй половины прошлого столетия, а деятельность его нерасторжимыми узами связана с русской флейтовой школой.

Ключевые слова: Чжу Тундэ, флейта, духовые инструменты, Китай, китайское музыкальное образование, Центральная консерватория, Пекинская консерватория, Ленинградская консерватория, Петербургская консерватория, Янус.

CHINESE FLUTIST ZHU TONGDE AND THE HERITAGE OF THE RUSSIAN FLUTE SCHOOL

S.A. Aizenshtadt,

Vladivostok, Eastern State Institute of Arts
Professor of the Piano Department
690091, Vladivostok, Russian Federation, Petra Velikogo str. 3A
T: +7-924-321-1955

D. Sc. (Art Criticism), Full Professor
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Shi Syuytze,

Vladivostok, Eastern State Institute of Arts
Postgraduate of the Piano Department
690091, Vladivostok, Russian Federation, Petra Velikogo str. 3A
T: +7-963-326-9523
e-mail: sxz12580@qq.com

Abstract. The article examines for the first time the influence of the Russian school of flute playing on the pedagogical activity of the patriarch of Chinese flute pedagogy and a flute graduate of the Leningrad (now St. Petersburg) Conservatory, Zhu Tongde (born in 1938). The professional development of Zhu Tongde is presented in the context of the formation of Chinese flute art at the initial stage of its development. At the same time, much of the factual material related to his biography and role in the development of performing wind instruments in China is being introduced into Russian science for the first time. It is argued that Russian flute musicians, unlike representatives of other specialties, were not invited to China in the late 50s of the last century to assist Chinese musical education, and Zhu Tongde was the only flute student sent to study in USSR, is explained by the insufficiently high level of national flute culture in China of that era. The latter is largely explained by the fact that emigrant flutists from Russia in the previous period played a comparatively smaller role in the formation of Chinese musical culture than their colleagues – Russian pianists, vocalists and string players. The main features of the professional biography of the teacher Zhu Tongde at the Leningrad Conservatory I. F. Janus are outlined, shown in connection with his inheritance of the traditions of the St. Petersburg-Leningrad flute school. The main methodological work of Zhu Tongde, which is an important component of the methodological support of flute education in the People's Republic of China at all its levels, is considered. It is emphasized that the achievements of Russian pedagogy are adapted here to the specific conditions of Chinese music education – the so-called “system of levels”. It is concluded that the vicissitudes of Zhu Tongde's professional development reflected complex and contradictory trends in the development of wind art in China in the second half of the last century, and his activities are inextricably linked with the Russian flute school.

Key words: Zhu Tongde, flute, wind instruments, China, Chinese music education, Central Conservatory, Beijing Conservatory, Leningrad Conservatory, St. Petersburg Conservatory, Janus.

Зарождение и формирование русско-китайских музыкальных связей стало в последние десятилетия предметом интенсивного изучения как со стороны российских ученых, так и музыковедов КНР. Подавляющее большинство работ при этом посвящено сотрудничеству в сфере фортепианного, вокального и струнно-смычкового исполнительства. Контакты, связанные с духовыми инструментами, в частности, с флейтовым искусством, исследованы значительно меньше. Настоящая статья посвящена выдающемуся флейтисту Чжу Тундэ (朱同德) (рис. 1) – одному из тех китайских исполнителей и педагогов, в творческой деятельности которых влияние российской музыкальной культуры проявилось наиболее ярко.

Исследования по китайскому духовому искусству, до сей поры опубликованные в нашей стране, содержат лишь краткие справочные материалы об этом выдающемся музыканте (см. напр.: [2, с. 53]. В Китайской Народной Республике вклад Чжу Тундэ изучен лучше [4; 6; 7; 8], но все же, с нашей точки зрения, далеко не в той степени, как он того заслуживает. Мы можем указать лишь на единственный обширный материал о нем, опубликованный в КНР. Это большое интервью с Чжу Тундэ, размещенное в Интернете на сайте Alto Online [5]. Настоящая статья является первой как в китайской, так в российской науке работой, специально рассматривающей деятельность этого крупного представителя флейтового искусства Китая в связи с наследованием им традиций русской школы.

При этом многие факты, связанные с биографией и ролью Чжу Тундэ в развитии исполнительства на духовых инструментах, впервые вводятся в российский научный обиход.

Обращаясь к жизненному и творческому пути выдающегося флейтиста, отметим, что в изложении биографических обстоятельств его детства и молодости мы опирались на упомянутое интервью [5].

Чжу Тундэ родился в 1938 году, в крестьянской семье. Родина его – деревня в уезде Жунчэн провинции Шаньдун. Селение располагалось вдалеке от культурных центров, но это не означает, что его музыкальная жизнь была бедной. Жители увлекались искусством *Тонгл Чу* (同乐出) – с древности распространенной в Шаньдуне своеобразной формой «танцевального действия» с элементами театра. Чжу Тундэ видел такие представления лишь в раннем детстве, но они оказали огромное влияние на будущего музыканта.

В середине 40-х семья переезжает в Далянь. Убежать от бедности не получилось. Отец устроился рабочим, зарабатывая лишь самый минимум, чтобы прокормить семью. После тяжелой работы глава семьи развлекался игрой на сяо – китайской бамбуковой флейте. Чжу Тундэ также любил этот инструмент и научился играть на нем.

После образования в 1949 году Китайской Народной Республики материальное положение стало улучшаться. Видя интерес сына к музыке, отец купил ему скрипку, затем аккордеон. Учителя нанять было слишком дорого. Мальчик играл по слуху, не зная нот.

В начале 50-х Чжу Тундэ решается на шаг, многое определивший в его биографии: он идет служить в Народно-освободительную армию Китая (НОАК). Юноша еще не окончил среднюю школу, но с радостью откликнулся на призыв вступить в ряды вооруженных сил – это было не только патриотично, но и обещало определенный материальный достаток. Важной причиной было также осознание, что армия предоставит возможность заниматься музыкой.

Военные духовые оркестры по западному образцу стали распространяться в Китае еще с конца XIX века. В музыкальной жизни страны они играли важную роль. По словам Фу Цяна, «одной из особенностей развития военно-музыкального искусства в начале XX в. стала активная концертно-просветительская деятельность военных оркестров, исполнявших произведения западноевропейских композиторов» [3, с. 135]. Уже в 1947 году был создан первый армейский музыкальный коллектив нового Китая – Военный оркестр НОАК, базировавшийся с 1952 г. в Пекине [3, с. 137]. Но КНР требовались и другие ансамбли такого рода – они организовывались и в Даляне, где служил Чжу Тундэ.

Юноше, изъявившему желание стать военным музыкантом, предложили самому выбрать инструмент. О европейских духовых Чжу Тундэ имел представление весьма слабое. Более других ему был знаком саксофон: благодаря своеобразному звуку и особенной форме корпуса, этот инструмент в Даляне прозвали «слоновым хоботом». Он начал осваивать его самостоятельно. Но на одной из репетиций оказалось, что некому играть флейтовую партию. Чжу Тундэ, вспомнив отца и собственный опыт игры на сяо, вызвался попробовать. Так решилась его музыкальная судьба. Много позже, он вспоминал о начале профессионального пути: «Флейта – это была не моя идея. Я всегда без колебаний выполнял то, что требовалось от меня. Просто подчинялся делу» [4].

Вскоре нашелся и учитель. Где и как обучался он сам, Чжу Тундэ так и не выяснил. Знал лишь, что тот был «белорусом»: в ту пору в Китае так называли эмигрантов из России, бежавших после Революции 1917 года – «белых русских». Так он впервые соприкоснулся с русской школой. Все же, как можно понять из воспоминаний Чжу Тундэ [5], речь о каких-либо серьезных художественных задачах на уроках не шла. Преподавались лишь элементарные навыки.

В 1952 году Вооруженные силы дали молодому человеку новые возможности для профессионального развития. В Далянь для поиска талантов прибыла комиссия Художественного отдела Пекинской армии общественной безопасности. Молодой флейтист был отобран для работы в Армейской музыкальной группе столицы КНР. Там он получил нового учителя. Это был Го Юйюн (郭玉勇) – бывший первый флейтист оркестра Пекинской киностудии. После четырех лет обучения Чжу Тундэ загорелся идеей поступления в Центральную консерваторию – это высшее учебное заведение было основана в 1950 г. в г. Тяньцзине, а с 1958 г. базируется в Пекине.

Сперва такое желание не получило одобрения армейского руководства. Начальник Чжу Тундэ счел, что тот играет вполне удовлетворительно. Но молодой музыкант был настойчив. И в 1956 году мечта сбылась. Чжу Тундэ был зачислен в ВУЗ.

Его новая учительница Ма Сиюнь (马思芸) происходила из высококультурной семьи, давшей Китаю несколько выдающихся деятелей музыкальной культуры. Ее брат – Ма Сыцун (马思聪), знаменитый скрипач и композитор, в то время – ректор Центральной консерватории. Сестра – пианистка Ма Сыцюань (马思荪 又名马思荃), учительница прославленного виртуоза Инь Чэнцзуна (殷承宗). Ма Сиюнь была добрым, терпеливым педагогом. Чжу Тундэ выдвинулся в число лучших студентов-духовиков столицы.

Испытывал ли Чжу Тундэ во время своего обучения в Пекине влияние русской флейтовой школы? Непосредственного «узко-профессионального» воздействия всё же не было – Ма Сиюнь училась игре на флейте в Европе и Гонконге. Но флюидами русской культуры была пронизана сама атмосфера Центральной консерватории.

50-е годы прошлого века отмечены исключительной активностью российско-китайских культурных связей. На самом высоком уровне был провозглашен лозунг: «Учиться у Советского Союза». В КНР было приглашено значительное количество музыкантов-специалистов из СССР. Цель – помочь братской стране наладить музыкальное образование. Только в Центральной консерватории работало 12 музыкантов из СССР. Среди них были выдающиеся артисты и педагоги – пианисты Татьяна Кравченко и Арам Татулян, композитор Борис Арапов. Они несли в новое учебное заведение дух великого российского искусства – высочайшую исполнительскую культуру, богатые педагогические традиции, репертуар, базирующийся на русской классике.

В 1959 году было принято решение направить Чжу Тундэ в Советский Союз. История этого направления много говорит о том, в каком состоянии находилось в ту эпоху флейтовое искусство Китая. Среди прибывших в КНР советских специалистов имелись пианисты, скрипачи, музыковеды, вокалисты композиторы, дирижеры, виолончелист, ударник. Однако флейтисты, как и другие духовики – отсутствовали.

Причина состояла в том, что искусство игры на европейских духовых инструментах находилось тогда в Китае на гораздо более низком уровне, чем фортепианное или вокальное. Во многом это обусловлено судьбой первой китайской консерватории, открытой в 1927 году в Шанхае.

Большинство преподавателей этого ВУЗа составляли эмигранты из России. Так фортепиано преподавал знаменитый выпускник Петербургской консерватории Борис Степанович Захаров; класс вокала вел прославленный Владимир Григорьевич Шушлин. В число изучаемых дисциплин входила и флейта: ее преподавали артисты Шанхайского симфонического оркестра Печенюк и Спиридонов – также русские беженцы. Однако деревянные духовые пользовались среди студентов несоизмеримо меньшей популярностью, чем фортепиано или вокал. В 1937 году Шанхайская консерватория была разгромлена в результате японского вторжения. Но многие русские профессора переехали в районы страны, свободные от японской оккупации. Там они и их ученики продолжили свою работу. Именно воспитанники русских эмигрантов – пианисты, скрипачи, певцы, композиторы – составили в большинстве своем классы специалистов из Советского Союза. Однако Спиридонов и Печенюк преподавательскую деятельность оставили. Таким образом, если бы из СССР в 50-е годы прибыли советские флейтисты в КНР, они бы попросту не смогли бы набрать достаточное количество достойных учеников. Поэтому решено было обучать пока лишь одного китайского флейтиста – и не в Китае, а непосредственно в России.

Отбор был очень строг. В комиссию вошли авторитетнейшие музыканты Китая: Ли Делунь, дирижер Пекинского симфонического оркестра и два композитора: У Цзунцян, в прошлом году окончивший Московскую консерваторию и прекрасно знавший российские профессиональные требования, и Хэ Лутин, ректор Шанхайской консерватории, один из тех деятелей китайской музыкальной культуры, кто имели к тому времени международную известность. На положительный вердикт в отношении Чжу Тундэ повлияло не только качество игры пекинского студента. Значение имели и анкетные данные: происхождение из бедного крестьянства и служба в армии.

Готовили будущих посланцев КНР серьезно. В течении года они изучали русский язык – сначала в самой консерватории (один репетитор выделялся на трех человек), затем в университете. Заботились и о здоровье. Экономическое положение Китая было чрезвычайно сложным. Страна голодала:

неудачи политики «Большого скачка» усугубились природными катастрофами. Но Чжу Тундэ бесплатно получал в день два куриных яйца и молоко.

Наконец, молодой человек отправился в Советский Союз. Там ему предстояла учеба в Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) консерватории. Преподавателем был назначен И. Ф. Янус (рис. 2). В его лице Чжу Тундэ обрел подлинно профессионального учителя высочайшей квалификации. Иосиф Федорович Янус (1907–1968) окончил Ленинградскую консерваторию по классу профессора Наума Иосифовича. Верховского. Тот, в свою очередь учился у Федора Васильевича Степанова (1867–1914), которого называют первым русским профессиональным флейтистом [1, с. 29]. Верховский и Степанов были солистами Петербургского Императорского Мариинского театра. Поэтому И. Ф. Януса с полным основанием можно назвать наследником петербургско-ленинградской флейтовой школы «по самой прямой линии».

Исполнительский и преподавательский опыт нового учителя Чжу Тундэ был богатейшим. К тому времени профессор Янус поработал в оркестре Ленинградской филармонии, преподавал флейту в Ленинградской, Московской и Саратовской консерваториях, исполнял обязанности дирижера в Саратовском оперном театре и Симфоническом оркестре Саратовской филармонии. Список его учеников-флейтистов весьма внушителен: у И. Ф. Януса занимались такие видные российские музыканты как А. М. Вавилина, К. А. Волков, А. П. Волохов, Е. П. Ганин, И. Б. Гусман, В. И. Зверев, А. П. Курапова, В. М. Кораблев, А. М. и П. М. Найда, В. Г. Никольский, С. В. Пошихов, А. Е. Рацбаум, В. П. Федотов, В. З. Ценных [1, с. 59].

Учебу в СССР (рис. 3) Чжу Тундэ называл счастливым время своей жизни Он вспоминал: «У меня было много времени на занятия, я мог играть сколько угодно; никакие дополнительные обязанности не отвлекали. Зимние и летние каникулы были очень длинными. Несмотря на то, что отношения между нашими странами стали напряженными, учителя и студенты относились к нам очень дружелюбно. Стипендия составляла целых 50 рублей! Этого хватало, чтобы не только наесться досыта (гораздо лучше, чем я питался в деревне) но и сэкономить. В Китае было время бедствий, даже вожди жили впроголодь. Я благодарен Родине за то, что она представила мне такие возможности. Чего я, ребенок из крестьянской семьи, смог бы добиться, если бы не Революция?» [5].

После возвращения в 1964 г. Чжу Тундэ приступил к работе в качестве ассистента на кафедре духовых инструментов Центральной консерватории. Но вскоре началась Культурная революция. Подобно подавляющему большинству музыкантов, ему было запрещено играть на своем инструменте. Флейтиста отправили в ссылку «искоренять в себе пережитки прошлого». В чем-то выходцу из глухой деревни было легче приспособиться к новой, полной лишений жизни, чем многим сосланным коллегам – отпрыскам богатых семей. Но за годы мытарств Чжу Тундэ практически забыл, как играть на флейте.

Через несколько лет условия смягчились. Музыканта вернули в столицу, где он занял место флейтиста в оркестре кинофабрики. Выпускники советских консерваторий снова стали цениться. Вскоре Чжу Тундэ становится преподавателем Шанхайской консерватории, а в 1978 году возвращается в Центральную консерваторию.

В цитированном интервью Чжу Тундэ с горечью вспоминал: «В годы жизни, когда у духовиков обычно наступает расцвет исполнительской карьеры, я был лишен возможности выступать» [5]. Действительно, в своей жизни он не дал ни одного сольного концерта. Но учительство, воспитание нового поколения флейтистов отчасти компенсировало творческие утраты. Начиная с 90-х годов прошлого века, Чжу Тундэ выдвигается в число лидеров национальной флейтовой школы.

Вернувшись из Советского Союза, воспитанник русской духовой школы привез с собой не только знания и навыки, но и множество нот, грамзаписей, репертуарных сборников, учебных программ. Это во многом определило его успешную работу как в качестве педагога-практика, так и методиста. Привезенные им материалы из России помогли Центральной и другим консерваториям Китая сформировать программные требования на основе тех, что приняты в российских вузах. Это относится и к распределению зачетов и экзаменов, и к репертуарной политике. Как отметил Чжу Сюэминь, благодаря материалам, доставленным Чжу Тундэ из России, «студенты не только улучшают свои исполнительские навыки, но, что более важно, имеют возможность соприкоснуться с большим количеством произведений европейских композиторов и получить общее представление

о произведениях разных периодов и разных музыкальных стилей» [8, с. 25]. По словам Ли Гаофэн, Чжу Тундэ и другие музыканты, обучавшиеся в СССР, «не только познакомили Китай с передовой музыкальной культурой Советского Союза, но и стали живым свидетельством дружбы между двумя странами. Возвратившись в Китай, они сыграли важнейшую роль в развитии музыкального образования в нашей стране и с тех пор оказывают на него влияние» [7, с. 43].

Составленное Чжу Тундэ учебное пособие для экзаменов по флейте [9] выдержало несколько изданий и официально рекомендовано в качестве руководства для студентов, а также тех, кто изучает этот инструмент самостоятельно. Это издание известно всем китайцам, изучающим флейту. Влияние русского флейтового искусства там отчетливо видно. 10 номеров – русская музыка. Здесь как фрагменты из сочинений композиторов классиков (Мусоргский, Чайковский, Римский Корсаков, Балакирев), так и инструктивные этюды крупнейших педагогов-флейтистов Н. И. Платонова и В. Н. Цыбина. Отметим в этой связи, что крупнейший российский флейтист и выдающийся флейтовый композитор Владимир Николаевич Цыбин был большим другом И. Ф. Януса.

Методическое наследство русской школы адаптировано в пособии Чжу Тундэ к национальным особенностям образования. Это так называемая «система уровней», когда любой желающий вправе сдать экзамен на определенный «уровень сложности», а результаты этих испытаний (в зависимости от этого «уровня») учитываются при приеме в учебные заведения. Соответственно, произведения флейтового репертуара – в отрывках, а в некоторых случаях и целиком – изложены здесь в строгой последовательности и разделены на 10 уровней: от простейшего к всё более трудным.

Очень велики педагогические заслуги Чжу Тундэ. Перечислим лишь некоторых видных учеников мастера: Кин Та (金塔), первый флейтист Сингапурского симфонического оркестра, профессор Шанхайской консерватории; Ян Ци (严琦), профессор Синхайской консерватории; Чэн Цилин (陈琦玲), профессор Академии музыки в Швейцарии; Ю Тун (于彤), доцент Шэньянской консерватории, исполнительный директор Китайской федерации флейтистов; Чэнь Саньцин (陈三庆), организатор Азиатской федерации флейты. У ученика Чжу Тундэ занимался и один из авторов настоящей статьи.

Свидетельством высокого авторитета музыканта стало избрание его на высокий пост Вице-Президента Центральной консерватории. Мастер неоднократно представлял Китай на международных культурных форумах. Ныне Чжу Тундэ, ввиду преклонного возраста, оставил практическую педагогику. Но он не прекращает активную деятельность, занимая ряд ответственных постов в учреждениях культуры.

Итак, подведем итоги.

В перипетиях жизненного и творческого пути Чжу Тундэ предельно ярко отразились огромные завоевания и одновременно сложности и противоречия исторического этапа, на котором происходило формирование молодого национального искусства игры на европейской флейте. Выходец из бедной крестьянской семьи, Чжу Тундэ очень многим обязан социалистическому государству. Оно предоставило ему возможность обучения в одном из главных очагов музыкальной культуры России, у крупнейшего представителя русской флейтовой школы. В то же время, трагические события Культурной революции затормозили его развитие. Педагогическая работа Чжу Тундэ, в которой он обрел главное призвание, нерасторжимыми узами связана с русской музыкальной культурой. Это проявилось и его преподавании, и его организационной работе в Центральной консерватории, и в его главном методическом труде.

Вклад Чжу Тундэ – наследника традиций русского флейтового искусства в музыкальную культуру КНР требует глубокого изучения как со стороны китайских, так и российских ученых. Мы надеемся, что настоящая статья будет лишь первой в этом ряду.

1. Баранцев А. П. Мастера игры на флейте – профессора Петербургско-Ленинградской консерватории [1862-1985 г.г.]. Петрозаводск, 1990. 132 с.

2. Лянь Ицэнь. Традиционное и европейское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар.: Дис. ... канд. искусствоведения. Саранск. 2021. 194 с.

3. Фу Цян. Плац-концерт духовых оркестров в Китае: история, специфика и традиции проведения // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2(26). С. 134-140.

4. Gerke Yang Yu-Lun. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探. 南京艺术学院. 2009 年 23 页.

5. Fox. 朱同德, 被借来借去的海归. URL: <http://www.musicool.com/fangtan/ztd/list4.html>. (дата обращения: 17.03.2024).

6. 赵海. 关于我国的长笛音乐现状及发展思考. 艺术大观 2022 年 16 期. 34-36 页.

7. 李高峰. 我国建国初期音乐教育中的“以苏为师”现象探讨. 南昌大学 2018 年 68 页.

8. 朱学敏. 上海音乐学院长笛教育发展研究 (1927-2007) . 上海音乐学院 2010 年 62 页.

9. 朱同德. 中央音乐学院海内外长笛(业余)考级教程. 1-9 级. 北京:人民音乐出版社.2006. 260 页.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Чжу Тундэ



Рис. 2. И.Ф. Янус



Рис. 3. Чжу Тундэ (первый слева в нижнем ряду)
среди китайских студентов Ленинградской консерватории

ТРАДИЦИОННОЕ ЛЕСНОЕ ПРОСТРАНСТВО В КУЛЬТУРЕ ЯКУТОВ И ЯПОНЦЕВ

А.А. Алтынаров,

студент, магистрант
«Северо-восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова»,
Институт языков и культуры народов
Северо-Востока Российской Федерации.
fegorofangrei.gmail.com@mail.ru
Научный руководитель -

Н.С. Шкурко,

к.ф.н., доцент
Nat-shkurko@yandex.ru
«Северо-восточный федеральный университет
им. М.К. Аммосова», г. Якутск,
nat-shkurko@yandex.ru

Аннотация. В традиционном мировоззрении народа саха и японцев, природный ландшафт всегда осмысливается сквозь призму противопоставления – не поддающаяся освоению часть дикой природы и окультуренная (освоенная) часть. В пространственном представлении является переходной зоной между «человеческим» и «иными» мирами, имеющую семиотический статус «другой-отдельной» зоны. зависят от образного восприятия природного ландшафта, который в первую очередь связан с жизнеобеспечивающей деятельностью человека. Так, в сакральной топонимике ландшафта именно жизненная среда и производственная деятельность человека аккумулируют расположение в пространстве центра и границы.

Пространство и его восприятие играют значительную роль в культуре любого народа. Играя роль одного из многочисленных фундаментов организации и персонализации вселенной.

Авторами произведена попытка осмысление леса как пространства в культурном и религиозном плане якутов и японцев. Особенности представлений двух этих народов связи с культурными и религиозными особенностями. Влияние традиционного уклада жизни и хозяйственной деятельности в локусе пространства леса в культуре. Так долина алаасы были для народа саха центром жизни с их скотоводческой культурой. У японцев центром жизни были долины и низменности, где возможно вести рисоводческое хозяйство. Для обоих народов открытые пространства наиболее благоприятны для жизнедеятельности что сильно оказало влияние на видение леса как о «другом мире» не подвластное человеку. От место более маргинального, от которого следует сепарироваться. До сакрального, места начала жизни, обитания духов и предков. Контактируя с которым, следует придерживаться определенных правил и паттернов поведения, которые в свою очередь схожи с нормами поведения в объектах религиозных поклонений. Что в свою очередь доказывает мысль леса как религиозно значимого пространства. Помимо схожих представлений и интерпретаций лесного пространства, так же описаны и особенности. Корни которых, несомненно, связаны с религиозными воззрениями, особенностями ландшафта и климата так же влияниями внешних культур и их религий.

Ключевые слова: Саха, Япония, лесное пространство, традиционные воззрения, религия, синто, айыы, ками, иччи.

TRADITIONAL FOREST SPACE IN THE CULTURE OF THE YAKUTS AND JAPANESE

A.A. Altynarov,
student, master's student
"North-Eastern Federal University named after. M.K. Ammosov",
Institute of Languages and Cultures of the Peoples
of the North-East of the Russian Federation.
Scientific adviser -
N.S. Shkurko,
Ph.D., Associate Professor
Nat-shkurko@yandex.ru
"North-Eastern Federal University named after. M.K. Ammosova", Yakutsk,

Abstract. In the traditional worldview of the Sakha people and the Japanese, the natural landscape is always understood through the prism of opposition – the part of the wild that cannot be developed and the cultivated (developed) part. In spatial representation, it is a transition zone between the “human” and “other” worlds, having the semi-otic status of an “other-separate” zone. depend on the figurative perception of the natural landscape, which is primarily associated with human life-sustaining activities. Thus, in the sacred toponymy of the landscape, it is the living environment and human production activities that accumulate the location in space of the center and the border.

Space and its perception play a significant role in the culture of any nation. Playing the role of one of the many foundations of the organization and personification of the universe.

The authors made an attempt to comprehend the forest as a space in the cultural and religious terms of the Yakuts and Japanese. Features of the ideas of these two peoples are connected with cultural and religious characteristics. The influence of the traditional way of life and economic activity in the locus of forest space in culture. So the Alaasy valley was the center of life for the Sakha people with their pastoral culture. For the Japanese, the center of life was the valleys and lowlands, where it was possible to conduct rice farming. For both peoples, open spaces are the most favorable for life, which greatly influenced the vision of the forest as a “different world” beyond human control. From a more marginal place from which one should separate. To the sacred, the place of the beginning of life, the habitat of spirits and ancestors. When in contact with whom, one should adhere to certain rules and patterns of behavior, which in turn are similar to the norms of behavior in objects of religious worship. Which in turn proves the idea of the forest as a religiously significant space. In addition to similar representations and interpretations of forest space, features are also described. The roots of which are undoubtedly connected with religious views, features of the landscape and climate, as well as the influences of external cultures and their religions.

Key words: Sakha, Japan, forest space, traditional views, religion, Shinto, aiyy, kami, ichchi.

Пространство и его восприятие играют значительную роль в культуре любого народа. Играя роль одного из многочисленных фундаментов организации и персонификации вселенной.

Тема устройство мира и вселенной в религиозном воззрении саха были представлены большим количеством авторов. В частности, и отдельных природных объектов, лес и связанные с ним аспекты упоминаются в трудах И.А. Худякова Н.А. Алексеев А.Е. Кулаковского, В.Л. Серошевского. Так идея родной земли представлена Р.И. Бравиной «Концепция жизни и смерти в культуре этноса». Лес как отдельный объекта в совместной статье Л.С. Ефимовой, Н.С. Шкурко, Н.В. Афанасьева, В.Н. Антонова, И.И. Баишева. Так же совместная работа Е.Н. Романовой и Н.К. Даниловой. В Японии тема лесов и гор представлена в трудах Ёшино Хироко, Кикучи Шоота, Нагано Тадаши, Судо Юзуру. Исходя от выше представленных работ нами выдвинута идея более фокусированного рассмотрения леса как традиционного пространства якутов и японцев

Авторами произведена попытка осмысление леса как пространства в культурном и религиозном плане якутов и японцев.

В традиционном устройстве мира. Центром и наиболее благоприятными для жизни саха являются просторные открытые пространства. Долины и алаасы. Для саха они были родной землей, где жили их предки, которые в свою очередь как и они сами впитывали силу и «илгэ» из него. А лес всегда был отдельным пространством, которое существует отдельно со своими правилами

и законами. Так охотники совершают процедуру очищения огнем людей и оружия, это было обязательным условием перехода охотников из привычного сельского бытия в иной запредельный мир (пространство тайги). В лесу было принято говорить иносказательно (ханарытан этии). Считалось, что дух леса может обидеться на слишком вольное отношение, а потому старались ничем не гневить его [13].

Так в олонхо «Богучий Эр Соботох» великую долину окружили со всех четырех сторон густыми лесами, что бы никакие злые ветры не беспокоили его жителей. Пригодными для человеческих поселений считались глухие малоприметные места (бютэй сир), что давало ощущение пространственной защищенности. Открытые же места выбирались для установления контактов с иными мирами посредством ритуалов. Так в каждом алаасе и долине есть проход «Аартык» который определяется границей леса. За ней уже чужая и не родная земля. Здесь виден образ леса как защитника от опасностей мира за пределом и как некая граница, отделяющая родную землю от чужих. Но и в тоже время саха отделяли свое пространство от леса возводя «күрүө». Күрүө обычно ставили для обозначить свои пастбища и что бы ничто чужое не лезло к ихней территории. И чаще всего «күрүө» окаймляли аласы и сыһы. Бравина Р.И в свем описывает это как защищённость жизненного пространства для “грядущих” людей, а с другой, благоприятная среда для будущего культурного освоения. “Широкие луговины”, “зеленые поймы” предопределяют возникновение и развитие скотоводческой культуры с ее сенокосно-пастбищной системой. В этом плане ландшафт Срединной земли в олонхо представляется самым оптимальным месторазвитием для племени уранхай саха и его культуры. Так, в якутском эпосе ставится проблема о соотношении человека как носителя цивилизации с природной средой. Где лес представляет чистую природу.

Географическом пространстве особо выделялись так называемые “улуу сирдэр” – сакральные (букв. великие) места. Священными местами считались и те, где находились объекты природы необычного вида и характеристик. В него входили деревья особо больших габоритов и необычной формы. Так же болшие скалы и горы (горы якуты считали священными, и старались рядом с ними не селится, так же посещать их запрещалось), реки и озера. Считалось что в таких необычных природных объектах живут духи земли. В якутском олонхо присутствует образ духа-хозяйки Аан Алахчын, которая является “священного древа душой. И все эти объекты в подовляющем своей находятся в лесу. Природа центральной якутии в котором живет основная массая саха это аласы и сыһы которые окружены тайгой. Ланшафт в основном равнинный, если есть горы то подовляющем своем они не слишком высоки и весь покрыты густым лесом. Вызывает большой интерес и обозначение леса в якутском языке словом тыа – общее название леса, тайги, бора (тюрк. тау, та5, да5 – лес, гора). Значение термина тыа (лес, сельская местность) также представляет собой пример этногеографической идентификации ландшафта и человека одним целым. Тем самым можно обосновать что наравне с ытык сирдэр лес тоже входит в число священных мест.

Лес в мифологических представлениях – наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности, отождествляется с иным миром и выступает местом обитания разных мифических существ и злых сил.

В фольклорных текстах образ леса передается как особое пространство, связанное с первичным хаосом: «Есть, говорят, перепутаное-переплетенное» [9, с. 100]. Возможно, поэтому после совершения ритуала в лес относили и закапывали/оставляли вещные компоненты и атрибуты обрядовых действий (эмэгэты – идолы, колья, сизл – конские волосы, салама и др.), тем самым возвращая их в первичное пространство. Так же могилы рыли рядом с лесом, а ранее воздушные захоронения «аранас» возводили внутри леса.

Во многих культурах лес как маргинальный топос стоял на границе мира живых и мира мертвых. У якутов бытовал обычай хоронить мертворожденных и умерших младенцев на деревьях, при этом тело младенца заворачивали в какую-нибудь тряпку, обертывали берестой и муж относил его в лес, где прятал сверток в ветвях большого дерева [10, с. 100]. По поверьям якутов, кут умершего ребенка отправлялась обратно к Иэйэхсит – покровительнице размножения человеческого рода – в виде маленькой птички и по истечении определенного времени она вновь рождалась на земле (Ионов, д.1, л.60). (41с)

Каждый объект природы по представлениям саха был живым. У каждого дерева имелся свой дух «иччи». Понятие «иччи» в самом широком и глубоком смысле этого слова в якутском языке означает «сущность», природу, содержание вещей, явлений окружающей действительности. Именно внутренняя сущность, природа, содержание любой вещи определяет все его возможные связи и отношения со всеми остальными вещами. В якутской мифологии эта иррациональная, своевольная, активная, идеальная сущность вещи и является полновластным повелителем, хозяином, иччи всех ее внешних видимых проявлений. И перед тем как срубить дерево саха проводил обряд в котором испрашивал разрящение. В мифопоэтических произведениях березы и лиственницы сравниваются с девушками и юношами, сосновый лес и «дремучий» ельник – со стареющими пожилыми женщинами и мужчинами (см. Габышева, 1991, с.61, 73-74). Тем самым давая более образный живой характер.

В этнографической литературе можно встретить описания якутских обрядов, когда бесплодные супруги просили душу ребенка у дерева. Универсальный мотив «дерево, дающее ребенка», то есть когда дерево само выступало вместилищем души, проигрывается в серии обрядов. Если совсем углубится то выстраивается образ дерева как фалического символа, начала жизни. Так, для предотвращения бесплодия приглашали шамана, который отводил бесплодную женщину в лес, выбирал дерево с ветвями только на верхушке – орук мас, под ним расстилал белую конскую шкуру и, посадив на нее женщину, заклинал духов, танцуя вокруг дерева. В это время к нему спускались небесные духи и вели с ним беседы, они соглашались дать ребенка просительнице. Тихий ветерок дул в темя женщины, отчего и происходило само рождение. Такой ребенок носил название орук – обото [11, с. 263]. Если дерево с богатой кроной наверху (в виде гнезда) могло подарить душу ребенка, то высушенное дерево могло забрать ее у беременной женщины. У якутов существовал запрет подходить беременным женщинам к сухим и умершим деревьям в лесу.

Внутри больших деревьев, чаще всего у раскидистых берез жила «иччи» среднего мира Аан Алахчын Хотун. Она представлялась в виде седой старухи, живущей на толстых березах. Поэтому нельзя было рубить старые деревья, могла обидеться дух-хозяйка земли и наказать обидчика. У последнего могли умереть дети или пропасть скот. В общем, Аан Дархан могла наказывать как ей заблагорассудится. Якуты считали, что е детьми являлись Эрэкэ-Джэрэкэ – «Семьдесят разряженных девиц, девяносто разукрашенных парней» (духи-хозяева деревьев и трав).

Лес имеет своего духа-хозяина Баай Байаная – покровителя лесных зверей. Охотничья удача зависела только от благосклонности Байаная, а потому широко использовали и соблюдали различные обряды и обычаи для умиловления духа-хозяина леса и привлечения добычи.

В статье В. В. Винокуров «Иччи (духи-хозяева) в якутском героическом эпосе олонхо», говорится что Байанай дух леса. Но далее стоит подчеркнуть что он пишет что он так же покровитель охотников. То есть в наше время многие представляют его как духа охоты, что по всей видимости является ошибочным. Байанай как дух леса владеет или же покровительствует всем тем что есть в лесу, и как хозяин может «поделиться» своим богатством с человеком.

По определению Кулаковского, Байанай – «дух леса, со всем его содержимым. Он живет в лесах, избилующих всяким зверьем, ... если якуты рубят ближайший лес для жилья, то ... он не обращает внимания, и потому не стоит утруждать его просьбой об уступке леса. Байанай – это общее имя всех девяти братьев, а Барыылаах – самый главный и старший из них, являющийся главой семьи, в которой прочие члены приходятся ... «домочадцами». Отсюда и получился синоним слов Байанай и Барыылаах» [2, с. 30]. Так в записанном им «Байанай алгыһа» он лишь просит его поделится своим богатством и помочь ему в предъящей охоте.

Полевые материалы свидетельствуют, что духу-хозяину якутской тайги помогают выполнять его обязанности многочисленные братья (от 7 до 12): Эрбэс Боотур, Туонхааны Боотур, Элип Хандаҕай, Хабды Боотур, Кураҕаччы Сүүрүк, Куралай Бэргэн и др, каждый из которых был наделен специальными эпитетами: «дух-хозяин чащи лесной Туонхааны Боотур, Дух-хозяин сухостойного леса [ездящий] на коне, подобном дикой утке, быстроногий Кураҕаччы, господин мой дед, настигни убегающих! Дух-хозяин молодой лесной поросли Тынкырай-Боотур [тугую] тетиву не ослабляй, умоляю тебя, господин дед! Жесткой, как кость, травой обернутый Одунча Боотур,

в ветвистом дереве схоронившийся Хабды Боотур, почтенные мои дедушки, резвоногих зверей своих ослабив, свалите-ка!... Счастливой мольбой заклиная, вещим словом умоляю-зову!».

Исходя из всего перечисленного представляется образ леса как селиком одухотворенная простраство полностью населенная множеством “иччи”.

Так же специфика заключается в том, что люди не являются собственниками таежного пространства (леса, горы, урочища) и того, что в нем находится: деревьев, зверей, птиц, рыбы, орехов, ягод. Человек как бы арендует на некоторое время часть таежной территории, где ставит временное жилище или собирается вести охотничий промысел. Поэтому как воспитанный гость в чужом доме, он должен был уважать сложившийся порядок жизни «хозяев» охотничьих угодий своим поведением, своей одеждой, своими притязаниями на большее количество добычи, чем хозяева тайги готовы отдать. Так охотник никогда не назовёт лес лично своим, вместо этого «билэр сирим» (знакомое место).

Заранее надо иметь в виду то что в Японии лес и гора это практически в одном понимании. 70% территории страны занимают горы. И вся равнинная и более-менее ровная территория на которых возможно что-то посадить и вырастить, полностью занята человеком. Все деревья в этих местах вырубалась и занимались полями риса и огородом. Горные-леса связи своей недееспособностью к такому занятию оставались нетронутыми.

Лесь считался домом для божеств “ками” и для духов. А долины миром людей. Почитание гор-весьма распространенное явление не только в Японии, но и Монголии, Тибете, Китае, Египте, Непале, Индии, Корее, Филиппинах и Перу. В древней Греции поклонялись Олимпу и её хозяину Зевсу. Почитание гор также было распространено в древнем Египте, так как гора считалась местом умерших. Гималаи в Индии и Кайлаш в Тибете считаются священными горами [2, с. 339].

В Японии культ гор возник в период Джемона. Японцы считали, что каждая гора имеет своего хозяина и обращались с мольбами, испрашивая удачу на охоте, прося дерево для постройки дома. Обращение такого рода послужило фундаментом для возникновения культа гор. Религиовед Хори Ичиро считает, что возникновение культа гор у японцев связано с вулканом, водой и местом для погребения умерших. В своей работе Хори Ичиро подчёркивает мнение о том, что происхождение культа гор связано с особенностью географического положения, традиционным бытом и вероисповедованием. Хори Ичиро даёт следующее объяснение о происхождении культа гор в Японии. Во-первых, с давних времен люди не знали причину извержения вулканов и верили силам природы. Во-вторых, гора считается источником жизни, так как вода берёт начало с горы, в-третьих. Считают что боги плодородья каждую весну спускаются на равнины и приносят плодородье. В Японии верили в то, что дух умершего уходит на гору, и поэтому умерших хоронили на них. И в день праздника умерших “Обон” их души спускались с вершин гор по рекам, приходя благословляя живых. Таким образом, с древних времён японцы поклонялись горам, так как они считали, что гора-место, где собираются духи предков. [5, с. 46].

Древние японцы считали гору священной и запрещали подниматься на неё без уважительной причины. В Японии верили в одушевлённость всей природы и считали, что в горах, реках, озерах, деревьях обитают духи. В древности японцы считали, что дух горы обитает на больших, необычных деревьях или скалах. Дух горы выбирал деревья, имеющие причудливые формы. Например, в городе Хачино области Аомори дух горы обитает на дереве с тройным ответвлением, которое не относится ни к одной разновидности дерева. Также в деревне Ямагата кунюхэ области Иватэ местные жители верят в то, что в таком же дереве обитает дух горы [6, с. 154]. Ритуал моления горам совершается на вершине и у подножья горы. Так в синтоиские храмы всегда связаны с выделяющимся своей красочностью или особенностью природными объектами. Да бы быть ближе к богам. Очень часто строили у подножия гор. И внутри самого храма всегда должен был расти большое дерево, которое считалось свешенным и имела название канна-би “убежище-ками”.

Японцы считают, что духи гор могут воплощаться в различные образы. Например, дух охоты, сельского хозяйства, дерева или даже дома. Исследователи считают, что дух горы обитает на горе, весной спускается на поле, осенью, после сбора урожая возвращается обратно на гору [4]. Бог Оямаци так же, часто почитается как божество-хранитель, который защищает людей от сильных ветров. Это связано с тем что на Японские острова каждый сезон обрушиваются тайфуны, а горы

которые окружали долины защищали не подпускали сильные ветры которые бушевали в прибрежной зоне.

В Японии приносили духам гор в жертву водку, пирожное из риса, рыбу и сердце своих добычу. Как итог после анализа и сопоставления нами выводятся несколько обобщённых выводов.

Первое, Третья как защитный барьер от внешних опасностей. Край человеческого мира и пограничная территория, защищающая от более крупных опасностей мира.

Второе, лесное пространство как отдельная территория от мира людей. То есть лес как форма чистой природы, не подвергаясь окультуриванию человеком. Представляемая в обеих случаях как бескрайнее пространство имеющая свои законы и устои, населенная духами.

Третья, лес как граница между своим и чужим. Опять же как граница между скотоводческим и сельскохозяйственным от более необузданного природного мира. Так и более обыденном телесном плане.

Таким образом, в результате сравнения, традиционных представлений лесных пространств Саха и Японцев, мы приходим к выводу, что несмотря на различие географического положения, климата и быта этих стран, в силу анимизма, традиционного религиозного воззрения саха и синто у японцев наблюдается сходство преставлении леса. В обеих странах форма и способы проведения почитания лесного пространства отличаются, но восприятие леса в той или иной степени похоже.

1. Алексеев, Н.А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX – нач. XX в.в. / Н.А.Алексеев – Новосибирск, Наука, 1975. – 198 с.

2. Е.Н. Романов, Н.К. Данилова. Концепт леса у перефирийных групп северных тюрков. ОБЩЕСТВО: ФИЛОСОФИЯ, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА (2015, № 6)

3. Ефимова Л.С., Шкурко Н.С., Афанасьев Н.В., Антонова В.Н., Баишев И.И., Павлова О.К. Охотничья культура народа саха: человек и мир тайги // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 6А. С. 315-327. DOI: 10.34670/AR.2020.46.6.189

4. Ёшино Хироко. Культ змеи и дух горы. Жинбүншоин, 1989. – 182 с.

5. Кикучи Шоота. Культ 12 хозяев и мнение о предках. Университет Тооёо. 2008. – 154 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://www.toyo.ac.jp/uploaded/attachment/515.pdf>

6. Кулаковский А.Е. Материалы для изучений верований якутов / А.Е. Кулаковский. – Якутск: Книжное изд-во, 1923. – 108 с.

Кулаковский А.Е. Научные труды / А.Е. Кулаковский. – Якутск: Книжное изд-во, 1979. – 484 с.

7. Нагано Тадаши. Культ горы и охрана природы в Японии. 1989. – 51 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: repo.komazawau.ac.jp/opac/repository/all/20259/KJ00005113069.pdf

8. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка. Т. 2. М., 1959.

9. Романова Е.Н. Люди солнечных лучей с поводьями за спиной (судьба в контексте мифоритуальной традиции якутов). М., 1997.

10. Сивцев П.П. 1940 г. р., Оймяконский улус (зап. от 2012 г.) : полевые материалы.

11. Сивцев П.П. 1940 г. р., Оймяконский улус (зап. от 2012 г.) : полевые материалы.

12. Судо Юзуру. Праздник духа горы Хиёши и культ гор. Университет Рюукоку, 2008. – 67 с.

13. Худяков И.А. Описание Верхоянского округа. Л., 1969.

**РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО ДВИЖЕНИЯ НА ЮГЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР
РОССИИ И КИТАЯ В XXI ВЕКЕ**

В.Н. Бабин,

преподаватель народно-хоровых дисциплин Приморского краевого
колледжа культуры (г. Уссурийск), аспирант ДВГИИ
692519, Приморский край, г. Уссурийск,
ул. Агеева, д. 75
Телефон: +7 (924) 259-75-41
E-mail: babin8036@gmail.com

Г.Н. Домбраускене,

заведующий аспирантурой ДВГИИ,
профессор кафедры истории музыки ДВГИИ, доктор искусствоведения
690091, Приморский край, г. Владивосток,
ул. Петра Великого, д. 3А
Телефон: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Аннотация. В статье обращается внимание на рост интереса к хоровому движению на юге Дальнего Востока в последние десять лет. Авторы статьи отмечают особое социокультурное значение этого вида искусства, его рекреативный потенциал, особое коммуникативное пространство, в котором личность получает благоприятные условия для своего развития. Во втором десятилетии XXI века в Приморском крае существенно активизировалась деятельность хоровых коллективов; увеличилось и количество хоровых мероприятий; с каждым годом в них принимает участие все большее количество хоров разных составов и направленности. Важным событием прошедшего 2023 г. стала Вторая Дальневосточная хоровая олимпиада с международным участием, которая проходила во Владивостоке на базе ДВФУ с 24 по 28 октября 2023 года. На возрастающую тенденцию указывают как количество, так и география участников – это свыше 2 500 исполнителей не только из городов и сел Приморского края, но и из г. Москвы, г. Минска, г. Рязани, г. Южно-Сахалинска. Так же активное участие в этом музыкальном конкурсе приняли хористы из Китая (г. Шанхай, г. Сучжоу, г. Суцзянь, г. Гуанчжоу, г. Чанчжоу, г. Ханчжоу). Их участие продемонстрировало результат процесса взаимодействия западных и восточных традиций. В настоящей статье уделяется внимание взаимодействию хоровых культур России и Китая на территории дальневосточного региона; в нем видится стимул дальнейшего развития этого вида искусства в условиях современного межкультурного диалога между Востоком и Западом.

Ключевые слова: хор, хоровая музыка, хоровой фестиваль, хоровая олимпиада, хоровой коллектив, хоровой репертуар, хоровое движение, межкультурное взаимодействие, дальневосточная культура, хоры Дальнего Востока, хоры Китая.

DEVELOPMENT OF THE CHORAL MOVEMENT IN THE SOUTH OF THE FAR EAST IN THE ASPECT OF INTERACTION BETWEEN THE MUSICAL CULTURES OF RUSSIA AND CHINA IN THE 21ST CENTURY

V.N. Babin,

teacher of folk choral disciplines in Primorsky Krai
College of Culture (Ussuriysk), postgraduate student of the Far Eastern State Institute of Arts
692519, Primorsky Territory, Ussuriysk,
Ageev street, 75
Phone: +7 (924) 259-75-41
E-mail: babin8036@gmail.com

G.N. Dombrauskene,

head of postgraduate studies at Far Eastern State Institute of Arts,
Professor of the Department of Music History of the Far Eastern State Institute of Arts,
Doctor of Art criticism
690091, Primorsky Territory, Vladivostok,
st. Peter the Great, 3A
Phone: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Abstract. The article draws attention to the growing interest in the choral movement in the south of the Far East in the last ten years. The authors of the article note the special sociocultural significance of this type of art, its recreational potential, a special communicative space in which the individual receives favorable conditions for his development. In the second decade of the 21st century, the activity of choral groups in the Primorsky Territory has significantly intensified; the number of choral events has also increased; Every year an increasing number of choirs of different compositions and orientations take part in them. An important event of the past 2023 was the Second Far Eastern Choir Olympiad with international participation, which was held in Vladivostok at the Far Eastern Federal University from October 24 to 28, 2023. An increasing trend is indicated by both the number and geography of participants – there are over 2,500 performers not only from the cities and villages of the Primorsky Territory, but also from Moscow, Minsk, Ryazan, Yuzhno-Sakhalinsk. Choristers from China (Shanghai, Suzhou, Suqian, Guangzhou, Changzhou, Hangzhou) also took an active part in this music competition. Their participation demonstrated the result of a process of interaction between Western and Eastern traditions. This article pays attention to the interaction of the choral cultures of Russia and China in the Far Eastern region; it is seen as a stimulus for the further development of this type of art in the conditions of modern intercultural dialogue between East and West.

Key words: choir, choral music, choral festival, choral Olympiad, choir group, choral repertoire, choral movement, intercultural interaction, Far Eastern culture, choirs of the Far East, choirs of China.

За последнее десятилетие XXI века в России наблюдается рост интереса к хоровой культуре, проблемам хорового исполнительства, вопросам и методам реализации исполнительских практик современных хоровых коллективов. Наряду с классическим репертуаром появляются новые сочинения для разных хоровых составов, увеличивается количество хоровых мероприятий, которые охватывают все уровни взаимодействия – от местных, муниципальных до региональных и международных.

Хоровое пение является привлекательным и массовым видом деятельности, который формирует у людей навыки коллективного творчества, умение слушать друг друга, грамотно взаимодействовать, поскольку результат (качественное исполнение песни) может быть достигнут только при слаженных и взаимодополняющих усилиях всех участников хора.

Многими признается, что хоровое пение гармонизирует личность участников, вовлекая их в процесс художественной рекреации, что выполняет функцию своего рода музыкальной терапии – способствуя стабилизации психологического состояния, снижению нервного напряжения и т.п. Как отмечает С. Е. Морозова, «Хоровое исполнительство является уникальным средством, создающим условия для морального становления личности, формирования нравственных качеств, соответствующих

общественным нормам поведения. Побуждает к самым лучшим поступкам, развивает самые светлые стороны личности» [3, с. 84].

Важное значение хорового пения заключается в способности консолидировать большие группы людей, как для совместного исполнения музыкального сочинения, так и для трансляции возвышенных идей и образов.

Один из ведущих исследователей дальневосточного хорового искусства С.Б. Чулкова отмечает «...распространению любительского хорового пения в городах юга Дальнего Востока способствовало именно желание интеллигенции идентифицировать ту обстановку, в которой ей пришлось оказаться. Поэтому характерные особенности, присущие любительскому хоровому делу в центральной части России, были перенесены на дальневосточную землю с небольшими поправками...» [5, с.45]. Также, С.Б. Чулкова обращает внимание на то, что «путь, который в своем развитии хоровое любительское движение прошло в центре России за столетия, на Дальнем Востоке был пройден всего за 20 лет – от момента возникновения первого любительского хорового кружка в 1883 г. до широкого стабильного любительского движения. Вопреки всему трудности преодолевались благодаря энтузиазму руководителей и особенностям характера переселенцев, а также стремлению людей к объединению в сложных условиях» [5, с. 52].

В связи с такой социокультурной функцией хорового искусства правительства многих стран в настоящее время активно поддерживают массовое хоровое пение, понимая, что оно перемещает центр внимания людей на созидательную и творческую деятельность.

На данном этапе, в свете социокультурных процессов в нашей стране хоровое движение позволяет реализовывать государственную культурную политику [4, с. 12], приоритетными задачами которой являются:

- укрепление общероссийской гражданской идентичности, сохранение единого культурного пространства страны, обеспечение межнационального и межрелигиозного мира и согласия; (В редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35);

- создание условий для воспитания гармонично развитой и социально ответственной личности; (В редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35);

- сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования;

- передачи от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения;

- создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала и др.

При этом, как показывает практика, занятия в хоре производят позитивные изменения качества личности, повышают ее позитивность, конструктивность и настроенность на созидательную деятельность.

Еще более полезны занятия в хоре для детей: они улучшают общее состояние здоровья, способствуют развитию памяти и речи, навыков общения, повышают коммуникабельность, умение работать в коллективе; хоровые занятия повышают общий культурный уровень, в том числе способствуют закреплению и сохранению культурных традиций; формируют высокую самооценку, уверенность в собственных силах, нацеленность на результат и др.

По этому поводу Е.В. Зеличенко в своей работе пишет: «Вокальная деятельность ... является одним из средств психофизического воздействия, так как организм дифференцирует пение как позитивный стимул на условно – рефлекторном уровне и благодаря целям ее применения она приобретает функциональное значение. “Функциональной” можно считать ту вокальную деятельность, которая используется для оказания определенного, целенаправленного, контролируемого (до известной степени) влияния, прежде всего на психическое, а попутно и на физическое состояние человека, а также на поведение групп людей» [1, с. 292]. Таким образом, хоровое искусство выступает многофункциональным ресурсом, оказывающим положительное влияние на культурные, социальные, психологические, коммуникативные аспекты общественной жизни.

Цель настоящей статьи представить динамику развития хорового движения на Юге Дальнего Востока на текущий момент с учетом межкультурного взаимодействия с Китайской Народной Республикой.

Для этого автором настоящей публикации В.Н. Бабиным был проведен комплексный анализ хоровых мероприятий за прошедшее десятилетие (с 2012 по 2023 гг.), которое отражает динамику развития хорового движения в регионе:

Дата	Название мероприятия	Формат мероприятия	Участники мероприятия
21.04.2012 – 21.04.2012	VIII краевой фестиваль хоровой музыки	Краевой фестиваль	Хоровые коллективы Приморского края
06.10.2016 – 24.11.2016	VIII Всероссийский конкурс академических хоров и вокально-хоровых ансамблей «Поющая Россия»	Всероссийский конкурс	Хоровые коллективы Приморского края
2009-2023	Краевой конкурс хоровых коллективов «Поющий океан»	Краевой конкурс	Хоровые коллективы Приморского края
18.04.2021	XX региональный конкурс исполнителей русской народной песни «О, песня русская, родная!»	Краевой конкурс	Студенческий ансамбль 2 курса Рук. Бабин В.Н. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
16.04.2022	XXI региональный конкурс исполнителей русской народной песни «О, песня русская, родная!»	Краевой конкурс	Студенческий ансамбль 3 курса Рук. Бабин В.Н. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
22.05.2022	VII Всероссийский патриотический конкурс "Сыны и дочери Отечества" при поддержке Министерства обороны Российской Федерации.	Всероссийский патриотический конкурс	Народный ансамбль русской песни «Белые росы» Рук. Дементьева Е.М. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск Студенческий ансамбль 3 курса Рук. Бабин В.Н. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
25.10.2022 – 29.10.2022	I ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ ХОРОВАЯ ОЛИМПИАДА г. Владивосток	Международный фестиваль	Народный ансамбль русской песни «Белые росы» Рук. Дементьева Е.М. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
10.04.2023г.	XIV краевой конкурс хоровых коллективов «Поющий океан»	Краевой конкурс	Вокальный ансамбль «Гармония» Рук. Бабина Е.В.
15.04.2023г.	XXII региональный конкурс исполнителей русской народной песни «О, песня русская, родная!»	Региональный конкурс	Ансамбль русской песни «Нимфея» рук. Деревянко А.П. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск Студенческий ансамбль 4 курса Рук. Бабин В.Н. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
22.05.2023	VIII Всероссийский патриотический конкурс "Сыны и дочери Отечества" при поддержке Министерства обороны Российской Федерации.	Всероссийский патриотический конкурс	Студенческий ансамбль 4 курса Рук. Бабин В.Н. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
30.08.2023- 31.08.2023	Неделя культурного туризма в Северо-Восточной Азии в связи с празднованием 71-й годовщины образования Яньбаньского Корейского Автономного округа.	Фестиваль	Преподаватель хоровых дисциплин Деревянко А.П., студент 2-го курса Куракина Анна ГАПОУ ПККК г. Уссурийск
24.10.2023 – 28.10.2023	II ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ ХОРОВАЯ ОЛИМПИАДА г. Владивосток	Международный фестиваль	Народный ансамбль русской песни «Белые росы» Рук. Дементьева Е.М. ГАПОУ ПККК г. Уссурийск

Крупным хоровым событием на юге Дальнего Востока России стала Дальневосточная хоровая олимпиада. Впервые она проходила в 2022 году в столице Приморского края г. Владивостоке на базе Дальневосточного федерального университета и собрала 77 хоровых коллективов из 15 субъектов страны; общее количество участников тогда превысило 2000 человек.

Вторая хоровая олимпиада, проходившая с 24 по 28 октября 2023 г. не изменила места проведения (г. Владивосток, ДВФУ) и стала еще масштабнее: 110 хоровых коллективов из 16-ти субъектов Российской Федерации; общее количество человек превысило 2500 человек. Данное явление свидетельствует о возрастающей тенденции к развитию хорового движения в регионе, что, как отмечалось выше, несет массу положительных ожиданий от этого процесса для общества и для региональной культуры в целом.

Это музыкальное событие включает в себя разные виды деятельности: конкурсные прослушивания в двенадцати номинациях, фестивальные концерты, мастер-классы от членов жюри мирового уровня, торжественные церемонии открытия и закрытия.

Художественным руководителем и идейным вдохновителем фестиваля является Петухова Елена Александровна, преподаватель высшей категории, руководитель хоровых коллективов, в том числе и академического хора ДВФУ. Жюри конкурса в 2023 году, по мнению участников, было самое беспристрастное и профессиональное. В состав жюри вошли такие музыкальные деятели, как Александр Владиславович Соловьев (г. Москва), Семен Михайлович Климанов (г. Минск, Беларусь), Михаил Исаакович Славкин (г. Москва), Миляуша Амировна Таминдарова (г. Рязань), Елена Ивановна Алешко (г. Южно-Сахалинск), Татьяна Викторовна Сергеева (г. Владивосток), Ван Чао (г. Шанхай, Китай).

Хоровая олимпиада включала в себя разные уровни (А, В, С) и следующие номинации:

А1 – Младшие детские хоры; А2 – Старшие детские хоры; А3 – Хоры мальчиков и юношей;	В1 – Однородные хоры; В2 – Смешанные хоры; В3 – Камерные хоры;	С1 – Духовная музыка; С2 – Современная музыка; С3 – Народная музыка: детские хоры и ансамбли; С4 – Народная музыка: взрослые хоры и ансамбли.
---	--	--

Номинации раздела А и В – академическое пение, а в номинациях раздела С представлены коллективы различных направлений музыки от народной до духовной.

В данной хоровой олимпиаде принимал участие автор статьи В.Н. Бабин в составе заслуженного ансамбля русской песни «Белые россы» под руководством Елены Михайловны Дементьевой. Наш коллектив принимал участие в обеих олимпиадах. В 2023 году на фестивале нами были исполнены такие музыкальные произведения, как болгарская народная песня «Эрген деда», плясовая народная песня Белгородской области «Как повадилась Параня», муз. и сл. Е. Фроловой «Дороженька». Репертуар был очень контрастным и уровень подготовки и сложности музыкальных произведений значительно вырос, по сравнению с участием в прошлом году.

Исполненное нашим коллективом «Белые россы» произведение «Эрген деда» – это болгарская народная песня. Данная манера очень необычна и сложна для исполнения студентами, т.к. болгарские народные песни были исполнены высокими женскими голосами (сопрано) с развитым грудным диапазоном.

Второе наше произведение – это плясовая песня Белгородской области «Как повадилась Параня». Характерная манера исполнения для данной области – яркий, полётный, звонкий, открытый звук. Несколько резкая и энергичная подача звука обусловлена благоприятными природно-климатическими условиями жителями Белгородской области (ширь полей, лугов, мягкий климат).

Третья исполненная нами на Второй хоровой олимпиаде композиция – авторское произведение «Дороженька», написано русским композитором Еленой Фроловой. Хоровая партитура данного произведения, наполненная множеством динамических оттенков, раскрывает тесситурные возможности всех голосов, заставляя слушателя погрузиться в музыкальную палитру от первых нот запева солистки из партии сопрано, до последних аккордов, приводящих звучание произведения к

логическому финалу – к тоническому октавному унисону, похожему на звучание знаменного пения в древнерусских богослужениях.



*Вторая хоровая олимпиада 2023 г. Выступление ансамбля русской песни «Белые россы» под руководством Е. М. Дементьевой (г. Уссурийск)
Автор статьи В.Н. Бабин справа*

На олимпиаде наш коллектив «Белые россы» занял второе место (бронза), и планирует в 2024 году участие с более сложным и разнообразным репертуаром.

Ставка в подборе репертуара была сделана именно на контраст исполнения. На наш взгляд, хоровой коллектив растет в музыкальном плане, когда расширяется его репертуар и музыкальный кругозор. Нужно искать новые границы музыкального исполнения, петь песни различных стилей и жанров областей России, разных народов и разных культур. Именно данный вектор развития профессионализма музыкального коллектива является одним из верных на пути к вершинам музыкального искусства, а также, популяризации национального культурного наследия.

Победителями Второй хоровой олимпиады стали Студенческий хор Белорусской государственной академии музыки под руководством Инессы Бодяко г. Минск, Беларусь (Золотая медаль в номинации *Народная музыка*) и Международный вокальный ансамбль «The Birds of Peace» под руководством Ивана Крюкова г. Чернигов, Украина (Золотая медаль в номинации *Взрослые вокальные ансамбли*).

В 2023 году в Дальневосточной хоровой олимпиаде приняли участие несколько высокопрофессиональных коллективов Китая. Это было участие в дистанционном формате, что не помешало китайским коллективам занять высокие призовые места. Некоторыми из них руководил названный ранее член жюри Ван Чао.

Китайские исполнители представили программы в разных номинациях:

Младшие и детские хоры:

– Детский хор при Художественном центре «Wuyun» под руководством Ван Чао, г. Сучжоу, Китай (Золотая медаль);

– Детский хор Экспериментальной школы «Pingjiang» под руководством Чжан Цзянь, г. Сучжоу, Китай (Серебряная медаль);

– Шанхайский хор «Hua Yin» под руководством Ху Ань, г. Шанхай, Китай (Бронзовая медаль).

Однородные хоры:

– Женский хор «Little big» под руководством Люй Сяои, г. Суцзянь, Китай (Золотая медаль);

– Женский хор «Xinyue» под руководством Чжао Цзянь г. Шанхай, Китай (Серебряная медаль);

– Мужской хор Гуандунского технического университета под руководством Вэй Лян, г. Гуанчжоу, Китай (Бронзовая медаль).

Смешанные хоры:

– Хор Шанхайского педагогического университета «Воуе» под руководством Ван Чао, Чжань Цзянь, Ли Цзяюй г. Шанхай, Китай (Золотая медаль, чемпион);

– Хор Чжецзянского университета финансов и экономики под руководством Ли Цзяюй г. Ханчжоу, Китай (Золотая медаль);

– Хор «Longyin» Университета Чанчжоу под руководством Ольги Поляковой г. Чанчжоу, Китай (Золотая медаль).

Современная музыка:

– Хор Шанхайского педагогического университета «Воуе» под руководством Ван Чао, Чжань Цзянь, Ли Цзяюй г. Шанхай, Китай (Золотая медаль);

– Детский хор при Художественном центре «Wuyun» под руководством Ван Чао, г. Сучжоу, Китай (Серебряная медаль).

Коллективы Китая представляли свои творческие номера в разных возрастных номинациях, но все исполняли свои номера в академической западноевропейской хоровой традиции. В номерах не проскальзывал уклон в китайскую народную манеру пения, со специфичным для нее звукообразованием. На сегодняшний день профессиональный вокал в Китае представляет собой синтез традиций национальной вокальной культуры и европейского бельканто. Именно поэтому одним из актуальных направлений современной вокальной педагогики в Китае является межкультурный диалог, в процессе которого успешно осваиваются европейские музыкально-образовательные системы и упрочняется связь с национальными традициями.

Сравнивая китайскую народную манеру пения и европейское бельканто Люй Цзяин в своей статье отмечает, что «...выходящий звук в китайском способе звукоизвлечения получается изящный, тонкий, обладающий ясным металлическим свойством, тогда как звук бельканто сильнее, при этом обладает полетностью и более насыщен глубиной тембра <...> бельканто, по сравнению с народным вокалом, в любой партии сохраняет полноту тембра. Кроме того, звучание в бельканто опирается, условно говоря, назад, используя глубинные ресурсы звукоизвлечения – опору на диафрагму, тогда как звучание в национальной манере отправляет опору звука вперед, в ротовую полость. В технике национального пения отчетливо слышно, что в высоком регистре звук более яркий, чем в бельканто; национальный вокал по-прежнему использует принципы дыхания, свойственные стилю китайской традиционной оперы <...> Одна из языковых особенностей техники китайского национального вокала – это формирование гласных в передней части полости рта, поэтому звукообразование и резонанс в основном создаются в этой части, при этом грудная и головная полости используются в наименьшей степени» [2, с. 279-281].

Ожидается, что в будущих хоровых олимпиадах хоровые коллективы Китая, исполняющие традиционные китайские народные песни, будут состязаться в одной номинации с коллективами из России и стран СНГ, участвующие в хоровой олимпиаде. Данный факт указывает на активно развивающееся трансграничное сотрудничество России с Китаем в рамках проведения различных хоровых фестивалей и конкурсов, что является одним из факторов дальнейшего развития хорового искусства на юге Дальнего Востока.

1. Зеличенко, Е. В. Влияние вокально-хоровой деятельности на психоэмоциональное состояние и развитие стрессоустойчивости у студентов : научная статья / Е.В.Зеличенко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. – С.290-297.

2. Люй Цзяин, Техника пения в вокальных традициях Китайской народной культуры : научная статья / Люй Цзяин // Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 278-282.

3. Морозова, С. Е. Роль хорового исполнительства в духовно-нравственном воспитании детей : научная статья / С.Е Морозова. // Наука и современность, 2014. С. 80-84.

4. Основы государственной культурной политики. М.: Министерство культуры, 2015. 69 с.

5. Чулкова, С. Б. Формирование хоровой культуры юга Дальнего Востока : научная статья / С.Б. Чулкова // Россия и АТР. – 2003. – № 1. – С. 45-52.

ИССЛЕДОВАНИЕ ИМИДЖЕВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК Г. ВЛАДИВОСТОК В КОНТЕКСТЕ СОЗДАНИЯ АЙДЕНТИКИ БРЕНДА

А.А. Базылев,

Владивостокский государственный университет Владивосток. Россия
студент кафедры дизайна и технологий

Т.В. Метляева,

Владивостокский государственный университет Владивосток. Россия
канд. Культурологии доцент кафедры дизайна и технологий

Аннотация. В статье рассматриваются приемы создания бренда города, проводится сравнительный анализ понятий: «имидж», «бренд», «стереотип», «символ» в контексте создания айдентики бренда города. Следуя позиции, что создание территориального бренда важно не только для продвижения продукции местных производителей, но и для привлечения инвестиций, и для развития туризма, то при формировании стратегии позиционирования учитывается важнейший фактор «узнаваемости» территории через различные компоненты айдентики бренда. В статье анализируется российский опыт создания айдентики бренда, приводятся примеры наиболее узнаваемых территориальных брендов. Представлены результаты, проводимого в течение полутора лет исследования, в которых выявлены основные имиджевые характеристики, послужившие основой разработки айдентики бренда г. Владивостока. В статье будут представлены результаты авторских разработок айдентики бренда г. Владивосток, выполненных в процессе работы над магистерской диссертацией Базылевым А.А.

Ключевые слова и словосочетания: бренд, имидж, образ, символ, стереотип, территориальная айдентика, визуальный образ, территориальная идентичность, городская идентичность.

STUDY OF THE IMAGE CHARACTERISTICS OF THE CITY OF VLADIVOSTOK IN THE CONTEXT OF CREATING A BRAND IDENTITY

A.A. Bazylev,

Vladivostok State University Vladivostok. Russia
Tel:89089857561 E-mail: bazylev.andrej78@mail.ru

Рубрика: «Дальневосточный текст» в культуре и искусстве России

T.V. Metlyayeva,

Vladivostok State University Vladivostok. Russia
candidate of cultural science associate professor of design and technologies
Tel:89841924527 E-mail: Metlaevatv@mail.ru

Abstract. The article discusses the methods of creating a city brand, conducts a comparative analysis of the concepts: “image”, “brand”, “stereotype”, “symbol” in the context of creating a city brand identity. Following the position that the creation of a territorial brand is important not only for promoting the products of local manufacturers, but also for attracting investments and for the development of tourism, when forming a positioning strategy, the most important factor of “recognizability” of the territory through various components of the brand identity is taken into account. The article analyzes Russian experience in creating a brand identity and provides examples of the most recognizable territorial brands. The results of a study conducted over a year and a half are presented, in which the main image characteristics that served as the basis for the development of the brand identity of the city of Vladivostok were identified. The article will present the results of the author's development of the brand identity of the city of Vladivostok, carried out in the process of working on his master's thesis by Bazylev A.A.

Key words and phrases: brand, image, image, symbol, stereotype, territorial identity, visual image, territorial identity, urban identity.

В настоящее время теоретическая база по вопросам формирования территориального брендинга находится в стадии активного формирования. Над разработкой теоретических подходов по формированию территориального брендинга работают такие авторы, как С. Анхольт, Г. Хэнконсон, Л. Кай, М. Каваратзис и др. Не менее важный вклад в развитии данного направления внесли

российские исследователи: С.А. Хлебникова, О.У. Юлдашева, Т.В. Мещеряков, Д. Визгалов, С. Важенина, А. Панкрухин. На сегодняшний день многие города и регионы для более эффективной конкуренции на федеральной и мировой арене применяют различные подходы к позиционированию, повышению своей привлекательности, стабильного положительного имиджа и репутации.

Исследуя подходы к определению понятия «бренд», было выявлено, что – это совокупность материальных элементов (знак, символ, рисунок, дизайн), отличающихся от других товаров-аналогов и продавцов (Котлер Ф.), и нематериальных элементов (идеи, ассоциации, ценность) (Бенетт П., Голубков Е.П., Кривоносов А.Д., Филатов О.Г., Шишкина М.А.). А также, понятие «бренд» рассматривается, как обещание производителя потребителю (Jacoby J., Chestnut R.W., Даулинг Г., Крегов И.И., Карягин Н.Б., Панкрухин А.П.). И бренд как набор восприятий, представлений, возникающих в сознании потребителя (Busch P.S., Houston M.J, Кнаппу Д., Чарльз П.) [1].

Было выявлено, что бренд сам по себе не может существовать. Он непосредственно связан с объектом. Объектами брендинга является не только товар, но также к ним относят личности, организации, территории, проекты, события и др. В данном исследовании нам интересен бренд территориальной единицы (город).

Анализируя понятийный аппарат бренда города (территории) были выделены следующие его основные характеристики:

- сочетает в себе материальные и нематериальные элементы, в качестве нематериальных элементов авторы называют ценности, эмоции, ассоциации;
- создает конкурентное преимущество, привлекательность для целевых групп;
- характеризуется уникальностью, неповторимостью, устойчивостью представлений о городе, которые отражают особенности города, получившие и пользующиеся спросом со стороны потребителей;
- бренд непосредственно связан с имиджем города, причем имидж должен быть положительным.

В качестве потребителей бренда города выступают органы власти всех уровней, жители данного города, инвесторы, туристы, другие посетители города и др. группы.

Бренд города формируется в сознании целевых групп потребителей. Всего выделено пять групп потребителей бренда города: население, потенциальные жители, инвесторы, туристы, сторонние группы влияния. На этом основании определение «бренд города» скорректировано в связи с дифференциацией его восприятия в сознании разных целевых аудиторий. В целом же «бренд города – это совокупность ценностей, эмоций и ассоциаций о городе, его материальных и нематериальных характеристиках, которые формируют представления о его привлекательности, особенностях и отличиях его от других городов.

Анализируя понятийный аппарат «бренд города (территории)» представляется необходимым выявить взаимосвязь между брендом и имиджем.

В зависимости от источников получения информации было выделено три группы определения имиджа:

1. Представление о городе, которое формируется вследствие непосредственного личного опыта (Котлер Ф., Асплунг К., Рейн И., Хайдер Д., Мещеряков Т.В., Панкрухина А.П.) и слухов.
2. Представление, о городе формируемое только на основе информационного воздействия (иллюстрированный энциклопедический словарь, Русакова О.Ф. и Русаков М.В., Залуцкая Н. М., Старишников Н.М.), например, телевидения, печатных и электронных средств массовой информации.
3. Представления о городе, сложившиеся в сознании представителей целевой аудитории на основе личного опыта и в результате ряда информационных воздействий (Гердт Т., Важенина И.С., Визгалов Д.В. и Сушнекова И.А.) [2].

Рассматривая визуальную айдентику в формировании бренда территории стоит выделить такое понятие, как «стереотип», так как чаще всего, именно визуальную составляющую целевая аудитория воспринимает стереотипно.

В научных трудах стереотип, рассматривается в контексте социального взаимодействия как некую «модель» действия, поведения, связанную с определённым (национально) детерминированным

выбором той или иной тактики и стратегии поведения в некоторой ситуации, обусловленную определенным набором потребностей и мотивов [3].

С точки зрения данного исследования мы опираемся на следующие направления стереотипного восприятия объекта (города):

- социальные стереотипы проявляют себя как стереотипы мышления и поведения личности,
- этнокультурные стереотипы – это обобщённое представление о типичных чертах, характеризующих какой-либо народ.

В контексте брендинга города рассматриваются стереотипные представления, в частности стереотипы-образы, которые, опираясь на концепцию, мы понимаем, как социокультурную маркированную единицу ментально-лингвального комплекса, формируемую инвариантной совокупностью валентных связей, репрезентирующих образ, представление феномена, стоящего за данной единицей, во всей предсказуемости его ассоциативных связей [4].

Понятие «образ», близкое к пониманию имиджа рассматривается как важнейшая языковая сущность, содержащая информацию о связи слова с культурой, способная создавать наглядно-чувственные представления о предметах и явлениях действительности [5].

Одним из определений понятия «имидж» является трактовка его как «символического образа, формируемого в процессе субъек-субъектного взаимодействия» [8]. На наш взгляд данное определение, является ключевым в данном исследовании. О природе и значении символа в разные периоды становления семиотики как науки, писали Лосев А.Ф., Лотман Ю.М., Арутюнова Н.Д. и другие авторы, считающих, что символы образуют ядро культуры каждого народа, и что они в большой степени национально-специфичны.

Стереотипные образы и связанные с ними эталоны и символы, отражают материальную и духовную культуру народа.

Анализируя опыт формирования брендов городов центральной России, в свое время малоизвестных, но преуспевших благодаря успешному брендингу и их визуальной составляющей, мы представляем два примера удачного построения визуальной айдентики города, легко узнаваемой разными группами целевой аудитории.

Первым объектом анализа стал небольшой провинциальный городок в Ярославской области – г. Мышкин. В настоящее время это известный туристический бренд, в концепцию которого был заложен комплекс стереотипных ассоциаций возникающих у людей при упоминании названия города. В платформу позиционирования уникальных характеристик города легли не только своеобразная инфраструктура, отдельные направления туризма, промышленности, но и культурные мероприятия, и национальные традиции, основанные на легенде о маленькой мышке, спасительницы князя Федора Мстиславского. К 2021 году путешествие в этот город превысил показатели до 150000 человек (само население города Мышкин составляет 6000 человек). Так, в Мышкине проводятся международный фестиваль мыши, фестиваль «Русские валенки» и другие значимые мероприятия, повышающие его престиж. В 2006 году был учрежден Орден мыши – высшая награда г. Мышкина [6].



Говоря о региональных брендах России, стоит упомянуть город Пермь, фирменный стиль которого, по версии компании CityBranding является одним из лучших в рамках проекта «Азбука». Вокруг Перми ведется большая полемика, само отношение к пермскому феномену крайне политизировано. Сделав ставку на простоту геометрических форм, город сумел внедрить элементы своей визуальной айдентики не только в информационные и рекламные проспекты, но и в городскую инфраструктуру.

Логотип Перми единственный из территориальных брендов России получил последовательное развитие в городском пространстве, в виде установленных в разных частях города объемных букв

«П», а также некоторых «стихийных» элементов городской архитектуры (как, например, фасад расположенного в центре города ТЦ «Колизей»). «Пермские ворота» Николая Полисского в виде гигантской объемной буквы «П», сложенные из бревен в районе станции «Пермь 2», реализуют проект создания новых городских достопримечательностей, которые имеют ключевое значение для бренда любого города [7].



Важной характеристикой имиджа территории является то, что имидж в определенной степени идеализирует территорию, наделяя ее дополнительными качествами в соответствии с ожиданиями целевых аудиторий, на которые нацелена имиджевая информация. Нет никаких сомнений в том, что на сегодняшний бренд – это ключевой элемент стратегии развития территории, в котором бренд города выступает как важнейший фактор его конкурентных преимуществ и доходов. В настоящее время инвестиционная привлекательность региона в значительной степени зависит от того, насколько эффективно используется его социально-экономический, политический и культурный потенциал, поэтому между городами идет постоянная конкуренция за инвестиционные ресурсы. В своей деятельности разработчики территориальных брендов опираются на существующие рекомендации и опыт. В целом, создание города-бренда – это последовательное воплощение в жизнь долгосрочной стратегии развития города, включающий разработку бренда города, его продвижение и поддержание.

Вышеизложенные исследования подтверждают мысль о том, что в России на сегодняшний день существует городские образования, успешно позиционирующие себя благодаря разработанным брендинговым стратегиям, в основе которых лежит визуальная айдентика. Позволяющая ассоциировать каждый отдельно взятый город с присущей только ему имиджевой характеристикой (Мышкин – мышь, Пермь – заглавная «П»).

В процессе разработки айдентики бренда было проведено исследование (опрос в форме анкетирования в Google-форме и интервьюирования, в которых приняли участие 1500 человек, среди которых были: жители Владивостока и других городов, гости, туристы, представители бизнеса) на основании которого были выявлены основные имиджевые характеристики города, послужившие основой создания цветового ключа.

Было установлено, что визуальная айдентика Владивостока напрямую влияет на узнаваемость города. А выявленные ассоциативные характеристики позволили ответить на основной вопрос: «Что территория хочет рассказать о себе, посредством визуального языка?». В отличие от фирменного стиля компании, визуальная айдентика города решает более широкий круг задач, охватывает гораздо большее количество социальных кластеров и смысловых ключей.

Визуальная айдентика Владивостока представляет собой графический набор идентификаторов, которые включают атрибуты, присущие данной территории и позиционирующие ее, как «уникальный товар».

По результатам исследования было установлено что:

- 1 Истинная сущность Владивостока – сакральна.
- 2 Город неожиданностей.
- 3 Владивосток – город ландшафтный,
- 4 с переменчивой погодой.
- 5 Владивосток – город, где у каждого третьего жителя есть автомобиль.
- 6 Основной род деятельности города морской и туристический.
- 7 Жители Владивостока – уникальные, сильные, характерные.
- 8 Владивосток – перспективный, развивающийся город, удобный для жизни и творчества.
- 9 Владивосток – город высокой культуры, город курорт, Российские ворота в Азию.

10 Владивосток – город перспектив и возможностей.

11 Владивосток – свободная экономическая зона.

Выделенные ассоциативные характеристики, которые легли в основу построения элементов визуальной айдентики: море, мосты, сопки, локации, машины, близость Японии, история и сформированы слоганы, являющиеся основой создания платформы бренда:

– Владивосток – город для тех, кто выбирает перспективу, развитие, движение вперед; город у моря, где каждый найдет возможность для работы, учебы и отдыха; место, где природа уникальна, а история и традиции многогранны и многолики.

А также, Владивосток – начало всех дорог.

Исходя из полученных данных, был разработан фирменный блок когода, включающий в себя элементы визуальной айдентики Владивостока. Предприняты попытки визуальной интеграции и адаптации разработанных элементов в средовом пространстве города (транспорт, здания и сооружения, малые архитектурные формы), сувенирная продукция (ежедневники, ручки, футболки), средства визуальной коммуникации (бэйджи), наружная реклама (штендеры, билборды).

На основании исследования был сделан выбор цветовой гаммы, подбор фирменного шрифта, слогана и определена стратегия формирования логотипа. Учет принципов сочетания отдельных единичных элементов по цвету и форме был сделан в пользу такой геометрической фигуры как равносторонний шестиугольник. Данная форма цветового модуля дает возможность функционального использования цветового ключа и паттерна в целом, а также для лаконичности форм и единства стиля. Наряду с этим, такое решение дает возможность вариативного применения цветового ключа в зависимости от направления его использования как конструктор (или пазл).

Данное визуальное решение фирменного блока позволит корректно внедрить такой паттерн не только в средовое пространство городского образования, но и применять его в промышленности и сувенирной продукции.

В результате проведенного исследования было выявлено, что 95% респондентов ассоциируют город с морем и мостами. Такая характеристика послужила основой создания цветового ключа в формировании визуальной айдентики города. Было установлено, что цветовая палитра морской глади не однородная и варьируется от темно-синего до бирюзового цвета. Разложив данный аспект на составляющие, был разработан сине-голубой кластер цветового ключа, от темного до бледно-синего с включением голубого цвета, размещенного в кластерах шестиугольника. Также данный цвет является основным для логотипа и шрифтового начертания.



Наяду с этим, 60% респондентов ассоциируют Владивосток, с таким природным явлением, как закаты, а цветовой спектр «заката», характеризующий данное явление, не имеет чётко очерченного цветового спектра. Его цветовое сочетание варьируется от красно-розового и алого цвета, до оранжевого, пурпурного и багряного, с белыми и желтыми протуберанцами, в бесконечном множестве сочетаний и причудливых форм.



По результатам исследования был разработан паттерн, включающий в себя большую часть цветовой палитры данного явления. За основу была взята также геометрическая фигура

«шестигранник», разделенная на шесть равных кластеров, каждый из которых получил свой уникальный цвет, от насыщенно красного, до слегка различимого оранжевого.



Данный паттерн дает возможность конструировать один из элементов логотипа, представленного в виде латинской буквы «V», в этом случае стилизация приобретает более выразительный образ, включающий в себя уникальные цветовые решения. Данный прием дает возможность использования множества вариантов подачи символа города.



Разработанный цветовой ключ паттерна представляет собой, сложно – составной орнамент из многогранных фигур, с множественной возможностью вариативности, в зависимости от направления и сферы применения.

Дополнительными цветами брендинговой концепции выступают: белый СМУК 0-0-0-0 и синий СМУК 100-77-0-0. Данные цвета используются для усиления акцентов в позиционировании бренда и могут применяться в также различных сочетания и вариациях. Логотип и начертание окрашены в фирменные цвета: «синий» и «голубой», данный цветовой ключ был выбран на основании проведенного опроса, по мнению 80% опрошенных Владивостоков ассоциируется именно с «синим» и «голубым» цветом.

Также на основании проведенного исследования был разработан логотип города. Логотип, представляет собой стилизованный символ: «Золотой мост» соединяющий мыс Чуркин с центром Владивостока, стилизация выполнена в уникальных цветах, синем – СМУК 100-89,02-25-25 и голубом СМУК 80-40-0-0, СМУК 100-0-0-0.



Логотип сопровождается шрифтовым начертанием «Владивосток» выполненным уникальным шрифтом DS Sofachrome Italic, цвет шрифтового начертания синий СМУК 100-100-0-0, начертание венчает стилизованный образ чайки, также окрашенный в фирменный синий цвет СМУК 100-100-0-0, размещенный между заглавной буквой «В» и «л». Начертание может применяться отдельно от логотипа и несет равнозначную позиционную нагрузку.



Данный цветовой ключ несет следующую смысловую нагрузку: синий и голубой цвет вызывает доверие, успокаивает, символизирует лидерские качества, привлекает к себе внимание. По мнению разработчика это достаточно успешное цветовое сочетание, воплощенное в смысловом ключе логотипа города.

Так как каждый человек обладает определенным ассоциативным мышлением, а ассоциативные цепочки, которые мы выстраиваем на протяжении жизни, помогают нам лучше усваивать информацию извне, запоминать события и факты, анализировать их. Образы, складывающиеся в голове, автоматически запускает цепную реакцию, отсылая человека к тем объектам памяти, которые соотносятся с увиденным, услышанным или полученным впечатлением.

Научно доказано, что на подсознание человека огромное влияние оказывает цвет, а грамотно подобранные цветовые комбинации способны не только позитивно настроить целевую аудиторию, но и на долгое время остаться в памяти, подсознательно отсылая человека к необходимым автору впечатлениям. Разработанная айдентика города обладает всеми необходимыми характеристиками для успешной интеграции её не только в городскую среду, но и в промышленное производство.

Разработанный цветовой ключ и логотип, размещенные на транспортных средствах любой тонажности и габаритов, делает их узнаваемыми в любой точки страны. Также рекомендовано применять разработанный паттерн в праздничных и торжественных мероприятиях, определенным образом позиционирующих данную территорию.

Наряду с этим, цветовой ключ также можно модернизировать в малые архитектурные формы, которые при наличии искусственной подсветки можно размещать на улицах и набережных города, использовать в качестве дополнительного праздничного реквизита.

1 Охотная М. А. Подходы к определению понятия «бренд»: сборник трудов конференции. / М. А. Охотная, И. М. Романова // Научные исследования: от теории к практике : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 7 июня 2016 г.). В 2 т. Т. 2 / редкол.: О. Н. Широков [и др.] – Чебоксары: Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2016. – Т. 2, №2 (8). – С. 175-179. – ISSN 2413-3957. – DOI 10.21661/r-81185 [сайт]. – URL: <https://interactive-plus.ru/ru/action/316/info> (дата обращения 24.03.24 г.)

2 Экономика Исследование и совершенствование методики формирования бренда города. Современные тенденции в теории и практике муниципального управления и брендинга город. Тенденции и проблемы муниципального управления на современном этаперазвития[сайт]. URL:https://vuzdoc.org/147525/ekonomika/sovremennye_tendentsii_teorii_praktike_munitsipalnogo_upravleniya_brendinga_goroda (дата обращения 24.03.24 г.)

3 Манускрипт SSN 2618-9690 (print) 2021. Том 14. Выпуск 12. С. 2642-2646 | 2021. Volume 14. Issue 12. P. 2642-2646 Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru [сайт]. –URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-v-sovremennoy-ontologii-kulturny/viewer> 021. Том 14. Выпуск 12. С. 2642-2646 | 2021. Volume 14. Issue 12. P. 2642-2646 (дата обращения 14.03.24 г.)

4 LOGODESIGNER Логотипы городов России [сайт]. – URL: <https://www.logodesigner.ru/articles/archive/logotipygorodovrossii/?ysclid=lu3alwmhro866592496> (дата обращения 14.03.24 г.)

5 Маслова, В.А. Лингвокультурология. Введение : учебное пособие для вузов / В. А. Маслова ; ответственный редактор У. М. Бахтикиреева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 208 с. – (Высшее образование). – ISBN 978-5-534-06586-2. – Текст электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL: <https://urait.ru/bcode/540160> (дата обращения: 14.03.2024).

6 SHAGAU.RU Шагаем по миру. Мышкин – город музеев, история и легенды [сайт]. – URL: <https://shagau.ru/2015/07/20/myshkin-gorod-muzeev-chast-1-istoriya-i-legendy?ysclid=lu3axii8ku658391594> (дата обращения: 14.03.2024).

7 Ураловед. Город Пермь: история и достопримечательности [сайт]. – URL: <https://uraloved.ru/goroda-i-sela/permskiy-krai/gorod-perm> (дата обращения: 14.03.2024).

8 Перельгина Е. Б. Психология имиджа: Учебное пособие. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 223 с.

ПУТЕШЕСТВИЕ НА ДАЛЬНИЙ ВОСТОК КАК СКВОЗНОЙ МОТИВ В КИНЕМАТОГРАФЕ КРИСА МАРКЕРА

Н.П. Баландина,

Государственный институт искусствознания,
старший научный сотрудник сектора Современного искусства Запада,
Козицкий пер., д.5, Москва, 125009, тел. 89168588639,
кандидат искусствоведения,
balannata@gmail.com

Аннотация. Выдающийся французский документалист Крис Маркер, философ, критик, фотограф, дизайнер, известен, прежде всего, как «режиссер-путешественник», отправлявшийся в самые отдаленные уголки земного шара. Путешествие реальное и воображаемое, в пространстве и во времени, в истории кино и в мире новых технологий становится для него главным средством познания мира и человека, любимым инструментом творчества. География его кинематографа так же обширна, как диапазон его исследовательских интересов, но четко выделяются несколько лейтмотивов, один из которых – «путешествие на Дальний Восток». Китай, Япония и Россия неизменно привлекали внимание Криса Маркера на протяжении всего творческого пути. В докладе подробно рассматриваются работы, снятые режиссером во время первых визитов в каждую из этих стран, картины одного десятилетия – возможно, самого плодотворного в творческой биографии кинорежиссера (1956-1965 гг.). Результатом его поездки в Китай в 1956 году станет не только второй самостоятельный фильм – «Воскресенье в Пекине», снятый 16 мм. камерой на пленку кодахром, но и тексты, собранные в буклет «Свет Китая» для январского номера журнала «Эспри». В 1965 году выйдет картина «Тайна Кумико» – история японской девушки, которую Маркер встретил во время Олимпиады в Токио. Восточные мотивы занимают важное место в фильмах «Если бы у меня были четыре дромадера» (1966) и «Без солнца» (1983), где автор, как некая придворная японская дама Сей-Сенагон, собирает образы и дарит их зрителю.

Восток России, его природа и его обитатели – отдельная тема в творчестве кинорежиссера. В докладе исследуется поэтика и история съемки картины «Письмо из Сибири» (1958), позволившей кинокритику Андре Базену ввести в киноведческий обиход термин «киноэссе». Отметим, что в частности, пространство Якутска помогло режиссеру продемонстрировать зрителю возможности субъективного повествования и закадрового текста в документальном кино.

Ключевые слова: документалист, «режиссер-путешественник», интервью, монтаж, портрет, закадровый комментарий, статья, диалог, «Группа тридцати», «киноэссе», Япония, Сибирь, Якутск.

TRAVELLING TO THE FAR EAST AS A CROSS-CUTTING MOTIF IN CHRIS MARKER'S CINEMA

N.P. Balandina,

State Institute for Art Studies, Senior Researcher,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia, 8916 8588639,
P. PhD (in Art History), balannata@gmail.com,

Abstract. The outstanding French documentary filmmaker Chris Marker, philosopher, critic, photographer, designer, is known above all as a "travelling filmmaker" who has travelled to the most remote corners of the globe. Travelling, real and imaginary, in space and time, in the history of cinema and in the world of new technologies, becomes for him the main means of cognition of the world and man, and his favourite creative tool. The geography of his cinema is as vast as the range of his research interests, but several leitmotifs stand out clearly, one of which is "travelling to the Far East". China, Japan and Russia have consistently attracted Chris Marker's attention throughout his career. The report examines in detail the works the director made during his first visits to each of these countries, pictures from a single decade – perhaps the most fruitful in the director's creative biography (1956-1965). His trip to China in 1956 would result not only in his second independent film, Sunday in Beijing, shot with a 16 mm. camera on kodachrome film, but also in texts compiled into a booklet, The Light of China, for the January issue of Espri magazine. In 1965, the film The Mystery of Kumiko, the story of a Japanese girl Marker met during the Tokyo Olympics, would be released. Oriental motifs occupy an important place in the films "If I Had Four Dromedaries" (1966)

and "Without the Sun" (1983), where the author, as a certain Japanese court lady Sei-Senagon, collects images and presents them to the viewer.

The East of Russia, its nature and its inhabitants are a separate theme in the film director's work. The report explores the poetics and history of the film "Letter from Siberia" (1958), which allowed film critic André Bazin to introduce the term "film essay" into film studies. It should be noted that, in particular, the space of Yakutsk helped the director to demonstrate to the viewer the possibilities of subjective narration and voice-over text in documentary cinema.

Key words: documentary filmmaker, "travelling filmmaker", interview, montage, portrait, voice-over commentary, article, dialogue, "Group of Thirty", "film essay", Japan, Siberia, Yakutsk.

Восточная Азия – мир, который всегда притягивал западных кинематографистов, будил их воображение и рефлексию, стремление запечатлеть и разгадать ускользающую реальность и одновременно способность творить мифы и легенды. Одна из первых магистральных встреч с восточной культурой в европейском звуковом кино происходит в первой половине 1950-х годов, когда фильмы Акиры Куросавы, Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу получают международное признание и награды на крупных международных кинофестивалях. Художественные открытия выдающихся японских режиссеров стимулируют развитие киноязыка европейского кино, вдохновляют и побуждают к диалогу кинематографистов поколения конца 1950-х. Вместе с тем «знакомство с другой культурой» превращается в сквозной сюжет в игровых и документальных фильмах послевоенного периода. Поэтому неслучайно одним из ключевых персонажей эпохи становится фигура режиссера-путешественника, тип которого в высшей степени воплотил документалист Крис Маркер. Опровергая принятое представление о границах документального кино, он сбивает любые ограничители, которыми огораживают территорию неигрового фильма, вносит большую порцию вымысла – воображаемого в документальную материю. Это свойство проявляется и в том, как он относится к собственной биографии, которую пытается замаскировать, сплетая реальное и вымышленное, в духе «Сказок 1001 ночи» или скорее – «Записок у изголовья». Сравнение автора фильма с японской дамой Сэй-Сёнагон, нанизывающей образы и впечатления, промелькнет в его картине «Без солнца» (1983).

Для Маркера работа режиссера похожа на труд средневековой писательницы, получившей в подарок от императрицы тетрадь для личных заметок, в которой можно записывать то, что кажется несоединимым: бытовые сценки, философские размышления, картины природы, анекдоты и шутки, стихи, зарисовки нравов и обычаев. Правда, он, в отличие от Сэй-Сёнагон, собирает образы повседневной жизни не только собственной страны, но и тех, что находятся далеко за ее пределами. Участник французской школы документального и короткометражного кино («Группы тридцати»), философ, критик, фотограф, дизайнер, Крис Маркер известен, прежде всего, как режиссер, отправлявшийся в самые отдаленные уголки земного шара. Путешествие реальное и воображаемое, в пространстве и во времени, в истории кино и в мире новых технологий становится для него главным средством познания мира и человека, любимым инструментом творчества. География его кинематографа так же обширна, как диапазон его исследовательских интересов, но четко выделяются несколько лейтмотивов, один из которых – «путешествие на Дальний Восток». Китай, Япония и Россия неизменно привлекали внимание Криса Маркера в разные периоды его режиссерского пути. Однако особенно интересно исследовать картины, снятые им во время первых визитов в каждую из этих стран, тем более, что это работы одного десятилетия – возможно, самого плодотворного в творческой биографии кинорежиссера (1956–1965 гг.).

Отказываясь от принципа линейности, выделим в кинематографе Маркера «главу», посвященную дальневосточной зарубежной культуре, и «главу», в которой звучит диалог с русской культурой. В первом случае точками отсчета можно считать короткометражку «Воскресенье в Пекине» (1956) и 46-минутную «Тайну Кумико» (1965), а во втором – полнометражное «Письмо из Сибири» (1958). Китайский узор менее заметен, чем рисунок японской и русской культуры в орнаменте позднего кинематографа Маркера, который в 1983 году вернется в Токио во время съемок фильма «Без солнца», в 1985 году раскроет метод работы Акиры Куросавы в ленте «АК» и снимется в «Токио-Га» Вима Вендерса, разработает жанр видео-хайку в «Зверинце» (1990), а на рубеже XX века снимет картины о таких разных мастерах, как Александр Медведкин («Гробница Александра, или последний большевик», 1992) и Андрей Тарковский («Один день из жизни Андрея Арсеньевича», 2000).

Но одна из мистификаций Кристиана Буш Вильнева, когда-то взявшего себе псевдоним Крис Маркер, это намек на то, что он родился в Пекине.

«Воскресенье в Пекине» – его второй самостоятельный фильм, первый опыт работы с цветной пленкой, первое далекое путешествие, поиск формы своего кинематографа, попытка развить то, что было открыто в ленте «Статуи тоже умирают» (1953), снятой Маркером вместе с Аленом Рене и Гисленом Клоке. Мысль о том, что характер авторского комментария в значительной степени должен определять стиль и концепцию фильма, рождается в процессе работы над просветительскими сериями издательства Seuil: в 1952 году Маркер – автор, редактор и дизайнер выпусков «Новые взгляды на кино» и «Новые взгляды на песню», а с 1954 года вступает в должность руководителя серии «Маленькая планета», предлагающей свою альтернативу традиционным путеводителям. Именно в этот момент он создает особые взаимоотношения между фотографиями и текстом, предваряя дальнейшие поиски в области режиссуры. На обложке каждого выпуска изображен женский портрет, напоминающий о значении крупного плана женского лица и тайно отсылающий к любимому фильму Маркера «Страсти Жанны д'Арк». Можно сказать, что его собственное режиссерское искусство и монтажное мышление, в частности, родилось из искусства коллажа и оформления макета серии «Маленькая планета». То, что происходит в другой части света, имеет отношение к тебе, – считает режиссер.

Итак, осенью 1955 года Крис Маркер вместе со своими друзьями из журнала «Эспри» отправляется в Китай в составе делегации «Ассоциации франко-китайской дружбы». Фильм «Воскресенье в Пекине» снят 16 мм. камерой на пленку «кодахром» и обозначен в титрах как «альбом воспоминаний». «Это не откомментированный репортаж /.../ а произведение, принадлежащее одновременно литературе, кино и фотографии», [1, с. 45] – писал Андре Базен, пытаясь в общих чертах сформулировать свое отношение к методу этого документалиста. «Воскресенье в Пекине» хвалил Франсуа Трюффо, обсуждая работы и других участников «Группы тридцати» – «Всю память мира» (1956) Алена Рене и «Башмачник из долины Луары» (1956) Жака Деми в статье «Возрождение короткометражки» в журнале «Arts». Примечательно, что результатом поездки Маркера в Китай станут также его статьи, собранные в буклет «Свет Китая» для январского номера журнала «Эспри» за 1956 год (жанр текстов определен как «фильм Криса Маркера под видом поздравительной открытки»). Кажется, что автор хочет запутать зрителя, называя свой фильм «альбомом воспоминаний», а книжку – «фильмом». Или он хочет сказать, что отношения и границы между кино и литературой, как и между изображением и текстом слишком подвижны, ускользающие, сложные, изменчивые. «Для Криса Маркера текст-это король», [2, с.7] – заметит Эрик Ромер.

Поездка в Японию состоится девять лет спустя, уже после того, как Маркер снимет один из манифестов «синема-верите» и лучших документальных фильмов о Париже («Прекрасный май», 1962) и таинственную «Взлетную полосу» в жанре фоторомана. В 1964 году он почти классик, которому посвящен целый специальный выпуск журнала «Изображение и звук» («Image et son», 1963), подготовленный Аленом Рене. Впрочем, его герой, предпочитающий оставаться в тени, недоволен этим обстоятельством: «Он меня сделает похожим на пророка, теоретика, а я хочу быть свободным человеком и делать то, что мне заблагорассудится» [3, с.52-53]. К этому моменту Маркер уже стремится действовать, если не в одиночку, то при помощи минимального числа ассистентов на площадке, максимально сокращая состав съемочной группы. Выбор Токио в качестве пункта назначения и места съемок связан с попыткой режиссера вступить в игру с собственной биографией – сделать кинорепортаж об Олимпийских играх на новом этапе судьбы, повторить стратегию своего хельсинского дебюта – «Олимпия 52» (1952). Но путешествие дарит новую тему: спортивный дискурс отступает на второй план, и главной героиней истории становится девушка, которую Маркер случайно встречает в Токио.

Фильм «Тайна Кумико» (1965), действительно, начинается как репортаж об Олимпийских играх и бурной жизни города, ставшего центром притяжения людей из разных частей света, но постепенно превращается в философский разговор о японской и европейской культурах, просвечивающий сквозь тонкий и подробный женский портрет. Камера показывает фрагменты состязаний и реакцию зрителей на стадионе, выделяя фигуру красивой японской девушки, которая, как мы

вскоре увидим, интересует режиссера гораздо больше, чем соревнования и атмосфера большого спортивного праздника.

Маркер познакомился с Кумико, студенткой франко-японского Института, в бюро «Унифранс» и попросил сопровождать его в прогулках по Токио и его окрестностям. Уличные зарисовки переплетаются с интервью с главной героиней, чей внутренний мир позволяет почувствовать чужую страну гораздо глубже, чем любые внешние впечатления. Даже манера и интонация ее речи на французском, деликатная, плавная, с остановками и многоточием, передает тот тип красоты, о котором размышляет Маркер. Кумико оказывается в центре фильма, потому что «вокруг нее Япония», как отмечает рассказчик. Удивленно глядя на манекены с европейскими лицами в витринах Токио, режиссер обращается за разъяснениями к Кумико. Та подтверждает: «Да, у нас сейчас в моде европейский тип лица. А у меня очень японское лицо». «Значит, ты вышла из моды?», – спрашивает рассказчик. «Да, вышла из моды. Мне, наверное, надо было родиться раньше, в эпоху Хэйянь». Красоту Японии воплощает женское лицо Кумико, вдумчивое и застенчивое, скрывающее свою красоту, свою тайну. Камера зачарованно кружит вокруг героини, пытаясь уловить и перенести на пленку ее черты, ее характер, ее мысли, и, кажется, что режиссера все больше восхищают ее суждения, поэтический склад мышления, жажда жизни, искренность и смелость.

Если первая часть фильма построена на принципе диалога между двумя иностранцами, который чередуется с авторским комментарием и новостной фонограммой с обрывками радиопередач и газетных репортажей, то во второй части режиссер полностью передает слово героине: его вопросы появляются в виде титров, и мы слышим монолог Кумико. Комментарий уже не нужен. «Путешествие также позволяет состояться парадоксальной встрече с собой – *другим*» [4].

В финальном эпизоде фильма появляется образ поезда над водой – монорельсовой дороги, летящей над токийским заливом и уносящей Кумико и зрителя все дальше и дальше – за горизонт, в бесконечную глубину кадра.

На съемках «Тайны Кумико» Маркер уже обходится без оператора: он сам – и оператор, и сценарист, и рассказчик, и монтажер. В некоторых эпизодах фактура изображения зыбкая, с контрастной цветопередачей, иногда по экрану бежит полоса, словно телевизионная антенна плохо настроена. Интересно, что впервые в истории олимпиад в 1964 году в Токио прямая телевизионная трансляция велась на весь мир, и некоторые репортажи шли в цветном формате. Сталкивая портрет человека и города, используя метод «синема-верите» (интервью-разговор с участием ручной камеры), «необработанный» шероховатый рисунок кадра, Маркер подчеркивает субъективность своего стиля, отражающего совместный творческий поиск автора и героя.

Между путешествием в Китай и поездкой в Японию Крис Маркер впервые побывал в России. Фильм «Письмо из Сибири», снятый осенью 1957 года, – это в некотором смысле кристалл, в котором видно одновременно прошлое, настоящее и будущее режиссерской биографии Маркера. В нем окончательно найден метод и подход к работе в области документального кино, открыты маркеровский принцип сочетания звука и изображения, степень свободы, от которой уже невозможно отказаться, в нем видны связи с тем, что он делал до прихода в кино, и с тем, что будет делать, когда в его распоряжении появятся компьютер, видеоформат, интернет и другие новейшие мультимедийные технологии.

В отличие от личной, камерной встречи с Токио, поездка в Сибирь и в Якутию – это большая экспедиция, коллективное путешествие. Основные участники съемочной группы – четверо путешественников: Андре Пьеррар – организатор и инициатор проекта, один из руководителей «Общества дружбы Франция-СССР» и редактор одноименного журнала, предложивший продюсеру Анатолию Доману финансировать фильм; драматург Арман Гатти; оператор Саша Верни (соавтор Алена Рене, который снимет, в частности картины «Хиросима – любовь моя» и «В прошлом году в Мариенбаде») и режиссер Крис Маркер. Гости из Франции, приехав в Россию, оказываются там, где редко или почти не бывали зарубежные кинематографисты и журналисты: они посещают Институт холода, якутскую юрту, шахты, путешествуют по тайге, берут интервью у геологов, снимают якутских актеров в театральных костюмах, исследуют репертуар сибирских театров. Атмосфера оттепельной эпохи, позволившей осуществиться этому удивительному предприятию, создававшей новый образ России – как страны, открытой к диалогу (вспомним, что в 1957 году в Москве состоялся Международный

фестиваль молодежи), воодушевила французских кинематографистов, что передает «Письмо из Сибири», но не уничтожила навык критического мышления, иронию и здравый смысл. Во время экспедиции было много трудностей, связанных с тем, что к французской группе были прикреплены «сопровождающие» из Москвы. Впрочем, никакие обстоятельства не помешали создать один из лучших документальных фильмов о России, увиденной глазами выдающегося режиссера мирового кино.

Маркер сразу выбирает тон разговора от первого лица, легкий, ироничный, приглашающий к личной беседе и игре, улыбке и размышлению, сотворчеству и созерцанию. Натурные съемки, мультфильм о мамонтах, реклама северных оленей, бытовые зарисовки сельской и городской жизни, фотографии, рассказы об охотниках и геологах, музыка Прокофьева и Шостаковича, – поток впечатлений и образов, которым управляет закадровый авторский комментарий. Этот вихрь сталкивает Россию прошлого и настоящего с ее сибирскими и дальневосточными пейзажами, открыть которую можно только благодаря воображению поэта и художника. Так рождается метод и жанр, который Андре Базен в рецензии на фильм «Письмо из Сибири» назовет «киноэссе» [5, с.45], с этого момента этот термин войдет в киноведческий обиход.

По мнению исследовательницы Анны Бурс, Маркер выстраивает свой рассказ на «игре идентичностей («я» и «вы», «один» и «другой», «личное» – «коллективное»), пространств («близкое» и «далекое»), времен (разорванное прошлое, хрупкое настоящее, неопределенное будущее)» [6]. В первом эпизоде режиссер обращается к зрителям: «Я вам пишу с конца света», потом добавляет: «Я вам пишу из страны детства», и, наконец, говорит: «Я вам пишу из далекой страны». Это троекратное повторение, отсылающее к фольклорной и поэтической традиции, намечает подход к материалу, который отражает и первоначальное название фильма – «Нюргун Боотур» (имя героя якутского эпоса, «узкоглазого брата Парсифаля», по выражению Армана Гатти). С другой страны, Восточная Сибирь – такая далекая территория, что отчасти теряет географические, пространственные свойства и приобретает сходство со страной детства. Рассказ о той части России, которая на другом конце от Европы, тех землях, которые граничат с Монголией и тихоокеанским регионом, – это идеальная тема для Маркера–режиссера-кочевника и режиссера-визионера, рисующего образ пространства, где все возможно, как в стране воображения. Поэтому в заключении фильма Маркер–рассказчик использует парафраз из «Питера Пэна»: «Восточная Сибирь – страна, которая находится между средневековьем и XXI веком, между Землей и Луной, между унижением и счастьем. А потом прямо, прямо...».

Наконец, самый известный фрагмент «Письма из Сибири» – эпизод, снятый в Якутске, похожий на уличную зарисовку, с помощью которой Маркер показывает, как режиссер изобретает кинематографическую реальность и может манипулировать сознанием зрителя. И вместе с тем эта монтажная фраза – самый сильный аргумент в дискуссии о категориях «объективного» и «субъективного» в документальном кино. Три совершенно разных по смыслу комментария («пропагандистский», разоблачительный, нейтральный) к одному и тому же эпизоду, который повторяется без изменений трижды, передают игру видимого и скрытого. С первого взгляда Якутск может показаться современным городом, по улицам которого ездят комфортабельные автобусы и мощные ЗИМы, здесь живут счастливые рабочие. Но однажды побывав в таком переполненном автобусе, увидишь, как темно и сумрачно здесь бывает, как тяжело приходится людям, занятым повседневным физическим трудом. ««Письма из Сибири» дают повод говорить о новой концепции монтажа – «монтажа не от плана к плану», а скорее «от уха к глазу»», [7] – писал Андре Базен. В дальнейшем Маркер будет непрерывно развивать и углублять структуру и форму своих картин, выстраивая разные планы и уровни взаимоотношения между вербальным и визуальным рядом, между звуком и изображением, иногда переключаясь из одного режима повествования в другой – из реального в воображаемое.

Первые путешествия в Китай, Японию и в Россию в судьбе Криса Маркера – это не только открытие далеких загадочных земель, случай сравнить менталитеты и цивилизации, начало диалога между Западом и Востоком в его кинематографе, но и способ путешествовать во времени. Отныне все эти места перенесены на карту памяти, к которой можно обратиться в любой нужный момент. Дальневосточные мотивы вплетены в многослойную ткань его эссе. С размышлениями о Японии и России связаны многие художественные и языковые открытия французского документалиста, но также его стремление помочь людям преодолеть чувство одиночества и разобщенности: чтобы

осознать, что мы живем на «маленькой планете», нужно просто не забывать чертить связи между далекими пространствами, культурами, людьми. И если твой собеседник незаметно становится героем фильма, будь то японская девушка, любящая Жана Жироду и фильмы Франсуа Трюффо, или пожилой якут, который знакомит тебя со своей семьей, распахивая полог юрты, тогда путешествие удалось.

1. *Bazin A.* «Dimanche a Pékin» // Radio cinéma télévision, № 389. 30.06.1957.
2. *Romer E.* «Lettre de Sibérie». «Les hommes de la baleine» // Arts, №695. 5.11.1958.
3. Entretien avec Alain Resnais // Image et son, №161-162. Juin, 1963.
4. Urbsmanus. Le Japon de Chris Marker. Cinegraphe. 24.10.2019. <https://cinegraphe.fr/2019/10/24/le-japon-de-chris-marker/>
5. *Bazin A.* «Lettre de Sibérie». Un style nouveau: essai documenté // Radio ciné télé, №461. 16.11.58.
6. *Bourse A.* L'adresse du lointain. La mémoire au travail chez Michaux, Burroughs, K. Dick, Chris Marker et Ricardo Pigli // Trans – revue de littérature générale et comparée. №8, 2009 <https://journals.openedition.org/trans/323>
7. *Bazin A.* Chris Marker // France Observateur, № 443. 30.10. 1958.

УДК 7.037.3

«ВРЕМЯ АВАНГАРДА»: ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-МОДЕРНИСТОВ НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Е.И. Васильева,

ФГБУК «Всероссийское музейное объединение
«Государственная Третьяковская галерея»; ФГАОУ ВО «Национальный
исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Главный специалист по экспозиционно-выставочной деятельности,
Филиал Государственной Третьяковской галереи в городе Владивостоке,
Аспирант Школы философии и культурологии Факультета
гуманитарных наук НИУ ВШЭ; 119017,
г. Москва, Лаврушинский пер., 10; +79809744295;
vei.vasilevaekaterina@gmail.com.

Аннотация. Статья «Время Авангарда»: Творчество художников-модернистов на Дальнем Востоке в первой трети XX века» посвящена историко-культурной жизни на Дальнем Востоке в период с 1917 по 1925 гг. Обращение к данному периоду времени связано с крупными историческими событиями, такими как война, интервенция, гражданская революция, которые вызвали миграционные движения, которые затронули и Дальний Восток. С различных частей России сюда стали стекаться представители различных творческих профессий, что дало небывалый толчок для развития искусств и культуры в крупнейших городах Дальнего Востока того времени (Владивостока, Хабаровска). Однако период развития авангардных течений на территории оказался недолгим из-за становления на территории власти Советов. Поэтому автор статьи проводит причины снижения творческой активности после 1922 года, их анализ их контекста и влияния на развитие художественной мысли на Дальнем Востоке в дальнейшем. Статья также помогает понять взаимосвязь между местными художниками и мировыми тенденциями в искусстве.

Ключевые слова: Дальний Восток, авангард, 20 век, футуризм, творческая миграция.

"THE TIME OF AVANT-GARDE": THE WORK OF MODERNIST ARTISTS IN THE FAR EAST IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article "The Time of the Avant-Garde: The Work of Modernist Artists in the Far East in the First Third of the Twentieth Century" is devoted to the historical and cultural life in the Far East in the period from 1917 to 1925. Appeal to this period of time is associated with major historical events, such as war, intervention, civil revolution, which caused migration movements that affected the Far East. Representatives of various creative professions began to flock here from different parts of Russia, which gave an unprecedented impetus to the development of arts and culture in the largest cities of the Far East at that time (Vladivostok, Khabarovsk). However, the period of development of avant-garde currents in the territory was short-lived due to the establishment of Soviet power in the territory. Therefore, the author of the article analyzes the reasons for the decline in creative activity after 1922, their context and their influence on the development of artistic thought in the Far East in the future. The article also helps to understand the relationship between local artists and global trends in art.

Key words: Far East, avant-garde, 20th century, futurism, creative migration.

Начало XX века стало для России эпохой коренных изменений, сломов культурных кодов, войн, небывалого перемещения человеческих масс, в том числе и на Дальний Восток. Война на Западе задала движение на Восток, которое усилилось в связи с революционными событиями.

Множество дезориентированных и напуганных войной людей двинулось на окраины государства. Вместе с тем один миграционный поток составили сотни тысяч военнопленных, огромная часть которых репатрировалась через Владивосток. К городским причалам подавали суда Красный Крест и страны блока Антанты, чтобы вернуть пленных на родину. Положение Владивостока как перевалочного порта, конечного пункта транссибирской магистрали, центра дислокации интервенционного корпуса предопределило судьбу города с 1918 по 1922 годы. В этот период город пережил небывалый рост населения. В апреле 1922 года число жителей города достигло 410110 человек, в то время как в 1916 году население составляло 97509 человек [6, с.84].

Пятикратный рост населения Владивостока объясняет тенденцию повышения творческой энергии в культурной жизни города. Немалую часть приехавших составили художники, артисты, литераторы, журналисты, музыканты и другие представители творческих профессий. В декабре 1919 года городская газета под заголовком «Новые люди» пишет: «Владивосток становится точно столичным центром художественной жизни Сибири. Тут уже целая армия деятелей всех видов искусств и течений, которые со всех концов волею судеб причалили к берегам великого океана».

В связи с этим творчество художников-модернистов на Дальнем Востоке в первой трети XX века можно вписать в два временных отрезка:

1) Нижняя хронологическая граница – 1917 год, определяется началом в стране социально-политических изменений и потрясений, после которых кардинально изменилось государственное устройство страны.

2) Верхняя хронологическая граница – 1925-е годы, связана с ликвидацией независимых объединений художников и включение их в «идеологически правильные художественные рамки».

Но для России XX век – это не только череда печальных и кровавых событий: революций, войн, интервенций и гражданского братоубийства, но и стремительной модернизации во всех сферах жизни общества. Российская Империя перед Первой Мировой войной – крупнейшее государство, занимающая 1/6 часть суши, её территории простираются от Дальнего Востока до Польши, от Северного-Ледовитого океана до афганских границ и песков Персии.

Как справедливого заметил русский мыслитель Николай Бердяев: «Русская душа ушиблена ширью» [2, с. 63]. И это касается не только географических расстояний, но и исторического чувства времени. Революция октября 1917 года и последующая за ней Гражданская война в России (1918–1922) разделили историческую память на «до» и «после». Даже в историографии появился «дореволюционный период». Во многом, новые порядки были призваны избавить общество от старых культурных слоёв, которые считались идеологически ложными, что и сейчас обуславливает крайне низкую поколенческую связь и историческую память россиян по сравнению с европейцами или гражданами США.

Дальний Восток России всегда был регионом, где смешивались европейская, русская и азиатская культуры. Иногда в мирном сожителстве: тому пример выраставшие в русских городах китайские кварталы (во Владивостоке их мы знаем, как «Миллионка»). Иногда в кровавых конфликтах: как, например, в период Манзовской войны.

Города Дальнего Востока всегда имели особое управление, особую культуру и особые социальные нормы поведения, отличительные от остальной Империи и раннего советского государства. А после революции огромная территория на Востоке России в полной мере приобрела независимость в виде Дальневосточной Республики и, в непродолжительный период, Приамурского земского края.

Вместе с постоянными боями, интервенциями и погромами не на минуту не умолкала творческая жизнь. Россия стремительно входила в новую эпоху изобразительного искусства, и Дальний Восток не стал исключением. Культурная жизнь и Хабаровска, и Владивостока формировалась в тот период крайне популярными тогда направлениями: литературой, театром и искусством авангарда и футуризма.

Присутствовала в жизни региона выставочная и иная творческая деятельность, создавались творческие и художественные союзы, среди которых самыми известными были «Зеленая кошка», ЛХО (Литературно-художественное объединение), «Творчество» [8, с. 1].

ЛХО было образовано 25 января 1919 года усилиями приехавших во Владивосток писателей и творческой интеллигенции. Основателями общества были Н. Асеев, Б. Лопатин, М. Ремизов, Г. Чертков, Н. Пантелеев.

В середине 1919 года во Владивостоке собралась большая группа футуристов, включая Н. Асеева, С. Третьякова, Д. Бурлюка, В. Матвеева (В. Март), Г. Матвеева (Фаина), В. Рябинина, П. Незнамова (П.В. Лежанкина), В. Статеева (Перевощикова), С. Алымова, Ф. Камышнюка, Н.Ф. Насимович-Чужака и других. Это создало благоприятные условия для мощного развития футуризма на Дальнем Востоке.

К тому же, дальневосточный футуризм претендовал на статус государственного искусства, поскольку у футуристов был свой печатный орган – журнал «Творчество». Редактор журнала Насимович-Чужак добился признания футуризма как «искусства пролетариата» в партийной организации большевиков на Дальнем Востоке. По инициативе Н. Асеева во Владивостоке было создано литературно-художественное общество «Балаганчик», которое послужило основой для формирования футуристической группы «Творчество» в 1920 году. В нее вошли В. Март, В. Рябинин, А. Богданов и А. Ярославский. Н. Асеев, С. Третьяков, С. Алымов, Д. Бурлюк и др.

В том же 1919 году открылся театр-кабаре «Би-Ба-Бо» в здании бывшего Доходного дома, построенного по проекту архитектора Н.Д. Федосеева, по адресу: ул. Светланская, 50. Давид Давидович стал директором театра-кабаре, в котором «интересы сцены преобладали над интересами бужета».

Панорама культурной, а в частности, художественной жизни Дальнего Востока формировалась рядом художников – Василием Беляевым, Карлом Калем, Вацлавом Пановским, Павлом Любарским, Петром Львовым, Никтополионом Наумовым, Виктором Пальмовым, Давидом Бурлюком и Иваном Видиным [3].

Помимо вышеперечисленных художников, можно отметить творчество В.А. Баталова, Г.Я. Комарова, А.Н. Клементьева, Е.А. Афанасьева. Культурная и творческая жизнь городов Дальнего Востока бурлила. Молодой, по меркам истории, российский регион вливался в художественный, литературный и театральный авангард, который во все оружие бужевал на западе страны.

Чтобы убедиться в динамичной, прорывной силе дальневосточных художников той эпохи достаточно прочесть манифест объединения художников «Зеленая кошка»: «Древнейшая миру, воплощавшая человека, равная божеству спокойствием сознания знания своего наполни нас и будь эмблемой нашей. Ты Зеленая кошка. Но зовущие тебя, мы да не рабами будем тебе. Сжигающие тебя в огне горящем духа нашего, силою знания твоего претворенные в мудрецов, будем мы свободными, равными тебе. Ты о, Зеленая кошка» [8, с. 2].

Художники и поэты авангарда искали нескончаемое, вечное движение, силу, скорость и восхваляли благо механизированной эпохи. Они приветствовали революцию, они ждали всеобщего очищения, они провозглашали Новый Мир, как на холстах, так и на сцене.

Кто-то требовал и ратовал за «поход на «золотую Москву» во главе с спасителем и Верховным правителем России адмиралом Колчаком» [5, с. 75], кто-то, как поэт Венедикт Март писал в своём стихотворении «Грозы кровавые Русь разметали» о гражданской войне и русских беженцах [5, с. 125], а кто-то, в том числе, поэтесса Ольга Худякова, писали о счастливом патологическом желании умереть, чтобы спастись от «большевистского удушья» [5, с. 75].

Владивосток той поры стал, как справедливо заметила исследовательница Е.О. Кириллова, «вечной станцией шарабанов всея Руси» [7]. В небольшой городок, больше напоминавший военный гарнизон, стекались беженцы, беглецы, интервенты (американцы, французы, японцы и чешские полки), отступали «белые» и наступали «красные».

Путь был один – на Восток обетованный, даже в стихотворениях того времени прослеживаются эти смыслы. Так, во Владивостоке начала 1920-х, писал В. Пузырев, оказываются те, кто: «*Дока- тился по воле рока / С помощью Читы до Владивостока*» [5, с.74].

После 1922 года и становление в ДВР советской власти начинается «Исход» – большая волна эмиграция: бывших белогвардейцев, помещиков, иностранцев, творческой интеллигенции. Из Владивостока переселенцы в основном едут в «град Китеж русской эмиграции» – Харбин, там оседают с душевной тоской о своей Родине.

Творческий потенциал, заложенный в 1917–1922 гг., позволял предположить, что искусство региона будет активно развиваться далее, однако к 1930-м годам этот потенциал был в значительной части утерян. Снижение творческой активности было обусловлено рядом причин: отсутствием сильной, самобытной местной художественной школы, не успевшей сформироваться за относительно короткий промежуток времени; усиливающимся прессингом власти и, как следствие, эмиграцией художников – авангардистов, не оставивших после себя устойчивой художественной традиции; смертью и репрессиями оставшихся мастеров, что привело к еще большей разобщенности художников; отсутствием сложившейся системы профессионального образования.

После критики искусства модернизма (авангарда, футуризма) как формалистского и «не отвечающего запросам рабочего класса» надолго имена художников и их творения были преданы забвению.

Однако уже в период оттепели (60-е годы XX в.) первую попытку восстановить историю футуризма на Дальнем Востоке сделал А. Татуйко в своей статье «Борьба против футуризма в Дальневосточные республики» [10, с. 160-167]. В 70-е годы исследованиями модернизма и искусства той эпохи занимается один из главных искусствоведов Дальнего Востока В. Кандыба [6].

В своей монографии «История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока» он сообщал, что одной из проблем анализа искусства в полной мере – стала невозможность исследования произведений многих художников, работавших в регионе во второй половине XIX – первой половине XX вв».

Кончено же, основной материал о той эпохи и художественной жизни Дальнего Востока собрала исследовательница Турчинская Е.Ю. Её монография «Авангард на Дальнем Востоке: «Зеленая кошка», Бурлюк и другие» стала основой наших теоретических знаний и концепции [8].

Помимо всего прочего, о футуризме и авангардизме на Дальнем Востоке писала Е. О. Кириллова в своей монографии «Дальневосточная гавань русского футуризма и ЛХО» [5]. Сформировать общее знание о художественных течениях и выставках в первой трети XX века также помогла книга В.И. Кандыбы «Художники Приморья» [11]. Исследуемую нами тему также в своей диссертации «Художественная жизнь Приморья 1917–1938 гг. в собрании Приморского государственного объединённого музея им. В.К. Арсеньева» проработала Александрова Е.С. [1].

Интересные выводы можно сделать из статьи Романовой А.А. и Шишкиной В.А. «Особенности творческого пространства для развития творческой молодежи Дальнего Востока в контексте изучения искусства авангарда» [9]. Так, они пишут, что «Обращение к истории существования авангардных объединений начала 20-х годов XX века возможно подаст новые идеи для создания интересных

творческих молодежных объединений для сегодняшней творческой молодежи на Дальнем Востоке России» [9].

Однако вместе с глубокой теоретической проработкой исследователями данной темы, совершенна контрастна наша память об этой эпохе и о культурных предметах, оставленных нам великими предками: картинами, иллюстрациями, скульптурой, стихотворениями, фотографиями и т.д.

Именно поэтому важно говорить и популяризировать через различные культурные и выставочные проекты на большую аудиторию о существовавших в культурных центрах изобразительного искусства на Дальнем Востоке, знакомить зрителей с дальневосточными художниками и художниками, кто волею судеб оказался на Дальнем Востоке, которые искали новую реальность, витавшую в воздухе. Показать историю Дальнего Востока в очень непростой период времени, дать дальневосточникам тот небольшой кусочек мозаики, который после сложится в самосознание себя как часть большого продолжающегося культурного и отчасти самобытного процесса, потому что Дальний Восток всегда был территорией, где свобода, бунтарство и авантюризм проявлялись особенно ярко. Это было в начале XX века отражено в творчестве футуристов, в конце XX-начале XXI вв. эта энергия, этот дух поиска остается также присущ творчеству художников Владивостока. И эта та незримая нить, которая связывает различные периоды истории.

1. Александрова Е.С. Художественная жизнь Приморья 1917 – 1938 гг. в собрании Приморского государственного объединённого музея им. В.К. Арсеньева: дис. канд. искусствоведения наук: 24.00.01-Теория и история культуры. – Владивосток, 2020.

2. Бердяев Н.А. Судьба России. – М.: 1918.

3. Видин Иван Михайлович [Электронный ресурс] // Искусство и архитектура русского зарубежья Режим доступа: <https://artz.ru/search/%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D0%BD/1804782948.html> (Дата обращения: 01.10.2020).

4. Воронина, С. Г. Футуристические тенденции в творчестве приморских художников на примере деятельности группы БИМСС. [Электронный ресурс] // Сайт Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева. Режим доступа: <http://arseniev.org/about-museum/research/publications/futuristicheskie-tendencii-bimss/> (дата обращения: 01.10.2020).

5. Дальневосточная гавань русского футуризма кн. 1. Модернистские течения в литературе Дальнего Востока России 1917-1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания) / Е. О. Кириллова. Владивосток : Изд-во Дальневосточного федерального университета, 2011 – С. 74.

6. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858-1938 гг.). – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. – 176 с.

7. Лариса Тимохина "Зачем нам, дружище, чужая земля?" [Электронный ресурс] // Независимая общественно-политическая газета "Утро России" Режим доступа: <http://www.ytro-rossii.ru/2007/10/28/%D0%B7%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%B8%D1%89%D0%B5%D1%87%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%8F%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F/> (дата обращения: 01.10.2020).

8. Модернизм российского Дальнего Востока (1918 – 1928) : "Зеленая кошка" / Е. Ю. Турчинская. Владивосток. Пропаганда авангарда и революции / Н. Г. Мизь. В поисках нового. (Изобразительное искусство российского Дальнего Востока 1918 – 1928 гг. в контексте истории русского футуризма) / Л. Г. Козлова : [сборник]. – Владивосток. – 2000. – С. 2.

9. Романова А.А., Шишкина В.А. Особенности творческого пространства для развития творческой молодежи Дальнего Востока в контексте изучения искусства авангарда // Материалы секционных заседаний 58-й студенческой научно-практической конференции ТОГУ. – Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2018. – С. 169-173.

10. Татуйко А. Борьба против футуризма в Дальневосточной республике (1921–1922 гг.) // Дальний Восток. – № 5. – 1960. – 160-167 с.

11. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – Ленинград: Художник РСФСР, 1990.

ЕВРО-АЗИЯ КАК ДИАЛОГ В ЛИМИТРОФЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ПОГРАНИЧЬЯ

У.А. Винокурова,

Руководитель научно-исследовательского центра
циркумполярной цивилизации, доктор социологических наук,
профессор Арктического государственного
института культуры и искусств
677000, ул. Орджоникидзе, 4. г. Якутск
Мобильный телефон – +79246647203
Электронный адрес: uottaah1707@gmail.com

Аннотация. России еще предстоит осознать Азиатскую Россию как своеобразный «Новый Свет» глобального значения. Концепция «фронтира» позволяет по-новому взглянуть на историческую роль азиатских владений России и считать ее не только европейской, но и восточноазиатской и тихоокеанской державой. Сдвиг лимитрофа русской культурно-цивилизационной «матрицы» создает новые возможности для изменения фокуса с Атлантики на «Аркто-Пасифика».

В межцивилизационном пространстве Евразии происходит усиление азиатского вектора российской международной политики и взаимодействия в северном и восточном направлениях. Лимитроф цивилизаций Азии и Европы проявляется в отличительных приоритетных ценностях: на Западе сформирована культура права, а в АТР – культура ответственности. Поворот к азиатскому вектору России может усилить влияние азиатских ценностей в Дальнем Востоке: почтительности и лояльности по отношению к государству и власти, большей значимости коллектива, чем личности, принятию напряженного труда и упорных усилий, предпочтению порядка свободе и равенству, использованию совокупного человеческого капитала, укреплению традиционных семейных ценностей.

Дефис «Евро-Азия» предполагает лимитроф, создающий новый фокус концепта евразийства как солидаризирующей ценности Дальневосточного федерального округа и имеет значительный конструктивный культурный потенциал. Культурно-исторический, геополитический, социально-экономический, этнический ландшафт Арктики и Дальнего Востока располагает к открытому взаимодействию цивилизаций и зарождению новых моделей евро-азиатства, стремящихся найти оптимальные способы устойчивого добрососедства коренных народов Арктики и Евразии.

Ключевые слова: Евразия, евразийство, лимитроф, арктическая цивилизация, диалог, коренные народы Арктики, Аркто-Пасифика, ценности.

EURO-ASIA AS A DIALOGUE IN THE LIMITROPHE OF CIVILIZATIONAL BORDERLANDS

U.A. Vinokurova

Head of the Research Center for Circumpolar Civilization,
Sociological Sciences, Professor of the Arctic Institute,
Doctor of the State Institute of Culture and Arts
677000, Ordzhonikidze st., 4. Yakutsk
Mobile phone – +79246647203
Email: uottaah1707@gmail.com

Abstract. Russia has yet to understand Asian Russia as a unique global meaning of the “New World”. The concept of the “frontier” provides new insight into the historical role of Russia's Asian overlords, and it is considered not only a state, but also an East Asian and Pacific power. The shift in the limitrophe of the Russian cultural-civilizational “matrix” creates new opportunities for changing the focus from the Atlantic to the “Arcto-Pacific”.

In the intercivilizational space of Eurasia, there is a moderately Asian vector of Russian international policy and interaction in the northern and eastern directions. The limitrophe of the civilizations of Asia and Europe is manifested in distinctive Western priority values: the established culture of rights, and in the Asia-Pacific region – a culture of responsibility. A turn to the Asian vector of Russia can strengthen the influence of Asian economies in the Russian Far East: deference and loyalty to the state and authorities, greater initiative of the collective than the individual,

achieving fast work and persistent pace, preference for the order of freedom and equality, use of comparative human capital, changes in traditional family relationships.

The hyphen “Euro-Asia” presupposes limitrophy, which creates a new focus of the concept of Eurasianism as a solidarizing value of the Far Eastern Federal District and has an average constructive cultural potential. The cultural-historical, geopolitical, socio-economic, ethnic landscape of the Arctic and the Russian Far East advocates the openness of interaction between civilizations and the emergence of new models of Eurasianism, seeking to find optimal ways to match good neighborliness to the types of the Arctic and Eurasia.

Key words: Eurasia, Eurasianism, limitrophe, Arctic civilization, dialogue, indigenous peoples of the Arctic, Arctic-Pacific, values.

Условное пространство между Европой и Азией образно можно представить в виде классического колебательного контура. Географическое разделение евразийского материка на Европу и Азию весьма условно и конвенционально. Поворот в сторону восточного вектора российской внешней и внутренней политики был предопределён в начале 90-х годов XX века Первым президентом Республики Саха (Якутия) Михаилом Ефимовичем Николаевым. Он инициировал общественное движение «Восточное измерение», нацеленное на установление добрососедских международных отношений Российской Федерации со странами Азиатско-Тихоокеанского региона [1].

В то время восточно-европейский проект Советского Союза был распущен, а Российская Федерация как правопреемница СССР приступила к разработке новой политики интеграции в европейскую цивилизацию. Российская наука вникала в методологию цивилизационного подхода и размышляла над концепцией российской цивилизации и ее ценностями. Распад СССР уменьшил европейскую часть российского пространства и увеличил долю его азиатских территорий. Бывшие союзные государства вернулись к своим «материнским» цивилизациям. Новая Россия оказалась окруженной шестью цивилизациями из восьми мировых цивилизаций. Пространство лимитрофа, которое раньше располагалось на территориях союзных республик, стало формироваться за счет российской пограничной линии соприкосновения с соседними государствами. Современная переходная ситуация в России связана с выходом из советского суперцикла в цивилизационной динамике, усложняющейся колебаниями в цивилизационном осевом культурном пространстве Восток-Запад, Юг-Север.

Новое евразийство развивается по пути научного обеспечения интеграционных процессов с бывшими союзными республиками и соседними государствами, создавшими проекты в виде Союза независимых государств, Евразийского экономического союза, Таможенного союза, Шанхайской организации сотрудничества (ШОС). Организации Договора о коллективной безопасности (ОДКБ), Ассоциация стран Юго-Восточной Азии (АСЕАН), проекта «Большая Евразия», которая может связать весь материк от Владивостока до Лиссабона. Наиболее заинтересованными акторами создания нового евразийства были Белоруссия и Казахстан в период президентства Нурсултана Назарбаева.

Большая Евразия включает 105 государств по классификации ООН (World Population Prospects). По данным Всемирного банка, в этих странах проживает 73% населения мира, производится 64% мирового ВВП. Мы понимаем Большое евразийское партнерство как уникальный межцивилизационный мегапроект, охватывающий территорию функционирования и взаимодействия восьми локальных цивилизаций 5-го поколения: трех цивилизаций Европы (западно-европейской, восточно-европейской и евразийской) и пяти цивилизаций Азии и Северной Африки (китайской, индийской, японской, мусульманской, буддийской), а также арктической цивилизации как пространства евразийской, западно-европейской и северо-американской цивилизаций [2, с.677].

Принципы интеграции задаются географией, историей и желаемым будущим. Культурно-исторический ландшафт Евразии располагает к открытому взаимодействию цивилизаций и зарождению новых на пограничьях отживающих.

Понятие «Евразия» концептуально трансформируется в геополитическом контексте в соответствии исторически актуализирующимися фронтами российской внешней политики, стремящейся использовать данную дефиницию в славянофильском дискурсе. И. Г. Яковенко считает, что евразийство возникло как цивилизационная рефлексия лимитрофа. Понятие «лимитроф» фиксирует континуум переходных состояний между цивилизациями. Лимитроф воспринимается как «Другое», где реализуется движение доминирующей цивилизации вширь, «съедающее» отстающую соседнюю цивилизацию [3,

с.23]. Длительное время тюркская культура проникала от Алтая до Атлантического океана. Можно обозначить это влияние как утверждение «Европа начиналась с Алтая».

Акторы евразийства не углублялись в суть содержания, что оно состоит из двух географических понятий «Азия» и «Европа», представляющих собой не только разные континенты, но и разные типы цивилизаций, созданных мировыми океанами. В настоящее время эстафету лидерства принимает тихоокеанский регион, границы которого М. Барбер, К. Доннелли, С. Ризви описывают весьма своеобразно: Сингапур, Куала-Лумпур, Мельбурн, Вальпараисо, Сан-Франциско, Ванкувер, **Владивосток**, Шанхай, Гонконг, Ханой [4, с.179]. Отметим, что из России в тихоокеанский регион вовлечён Владивосток, расположенный на лимитрофе цивилизационных разломов. Источник евразийства русских мыслителей – родом из Сибири, азиатской части России, так как именно взгляд из Сибири наполняет реальным смыслом изречение М.В. Ломоносова: «Российское могущество прирастать будет Сибирью и Северным океаном и достигнет до главных поселений Европейских в Азии и в Америке» [5, с.212]. Следовательно, ядро развития российской цивилизации следует закрепить в Сибири, что является первичным стратегическим решением, прежде чем вывозить ее природные ресурсы.

По определению цивилиоведа Я.Кеневича, цивилизация – это система ценностей, которая способствует надэтнической, надкультурной, и надтерриториальной идентификации... Границей цивилизации является верность человека избранным для себя ценностям. [6, с.272-274]. Отсюда следует, что дефиниция «Евро- Азия» содержит в себя разные ценности, и обозначает границы и пограничье между ними. Веление времени – тесная интеграция на новой ценностной основе, учитывающей дефис.

М. Барбер, К. Доннелли, С. Ризви утверждают, что отличие стран Азиатско-Тихоокеанского региона от стран Атлантики проявляется в приоритетных ценностях: на Западе сформирована культура права, а в АТР – культура ответственности. Это усиление влияния восточных ценностей в межцивилизационной территории может привести к изменению контекста лимитрофа. Азиатские ценности характеризуются почтительностью, лояльностью по отношению к государству и власти, большей значимостью коллектива, чем личности, принятием напряженного труда и упорных усилий, предпочтением мира и порядка свободе, использованием совокупного человеческого капитала, традиционных семейных ценностей. Азиатский круг «Свой» имеет гораздо более широкое социальное значение, чем европейский. Азиатские культуры отличаются бережливостью, прежде всего, к ресурсам природы. Многодетность азиатских семей можно принять в качестве проявления пассивной энергии, вырабатываемой сбалансированной жизнестойкостью и готовностью к экспансии неисконных территорий. В последние десятилетия в российской политике и в поведенческих стереотипах мы наблюдаем актуализацию азиатских ценностей, как архаических, так и современных.

Смена фронта на восточное направление происходит в сложных условиях политического и межцивилизационного взаимодействия, интересы азиатского сотрудничества представляются преимущественно китайской стороной. Специфика Азиатской России состоит в том, что вся сумма видоизменений, которые претерпевает русская культурно-цивилизационная «матрица» под влиянием природно-географической среды, новых хозяйственных возможностей и новых исторических задач, является процессом внутренней трансформации. С другой стороны, севастопольский исследователь С.В. Абрамов полагает, что евразийство – это анти-США [6]. Как отмечает британский антрополог К. Хэмфри, исследующая постсоветские трансформации в азиатской части России, «в России озабоченность по поводу политической целостности и единства является культурным феноменом и очень контекстуальна. Страх перед утратой единства никогда полностью не исчезал» [7, с.88]. Следовательно, такие лимитрофные пространства как Дальневосточный федеральный округ с центром г. Владивосток озабочены подобным состоянием в большей степени, чем иные регионы России. С цивилизационной точки зрения Россия сегодня мало что может предложить для того, чтобы быть принятой на условиях равноправного партнерства ценностей в Восточную Азию.

Роль дефиса в понятии «Евро-Азия» отводится также Северному морскому пути, который соединит политические цели и экономические потребности АСЕАН и «Большой Евразии» в формате «Аркто-Пацифика», способствует формированию Аркто-Азиатского региона, точкой сопряжения которой становится Дальний Восток [8]. Глобальные изменения климата, создающие возможность Арктическому океану войти в мировые магистральные пути, вводят его в мировую конкуренцию между странами АТР и Атлантики. По мере таяния старых льдов, айсбергов и открытия

возможности круглогодичной навигации по Северному морскому пути, становится реальностью метафора «Арктическое Средиземноморье». Поворот к Арктике как к новой реальности среды взаимодействия и пограничий цивилизаций Евразии виден на многочисленных площадках международной повестки дня.

Взрывной интерес к Арктике происходит в период, когда мир становится единым, и создается всемирная глобальная история, акторами которой выступают все народы. Арктика вступает в этот интегральный мир, неся культуры коренных народов, сохранивших тайну мировидения, прошедших мифологические этапы становления картины мира человечества. Духовной оптикой «Аркто-Пацифика», на наш взгляд, должна стать мировоззрение коренных народов и пацифистских стран, готовых идти на диалог, миролюбивы и не имеют геополитических притязаний в Арктике, стремясь с помощью научных, образовательных, управленческих, экологических технологий освоения ресурсов Арктики участвовать в формировании предсказуемой и устойчивой международной среды в Арктике. Используя «мягкую силу» в качестве научной и культурной дипломатии, они стремятся к интернационализации Арктики. Они прошли путь деколонизации и принимают восточные философии долгосрочного мира и согласия ASEAN-way. Азиатские игроки в Арктике имеют различные интересы возможности и перспективы.

Японская арктическая политика одним из своих принципов признает уважение права коренных народов помочь сохранить наследие коренных народов арктических общин, нацелена на взаимодействие с организациями, представляющими коренные народы Севера, поощряет интерес молодежи к реализации научных проектов в Арктике [9]. Сингапур нацелен на активизацию культурных обменов между Сингапуром и представителями коренных народностей Приполярья, на исследование проблем коренных народностей Арктики, на сохранение их культуры и традиционного образа жизни, проблемы обеспечения питьевой водой и её очистки, проблемы здравоохранения – т.н. «полярной медицины», проблемы градостроительства в регионах, где господствуют низкие температуры и т.д. [10, с. 152].

Арктику населяют коренные народы, пережившие природные катаклизмы ледниковых периодов, накопившие интеллектуальный капитал в формате гражданской науки.

И что хотят коренные народы Арктики?

1) **Установка на Глобальную Арктику или «Арктика+»**, так как только те локальные сообщества, которые имеют историю проживания на исконной земле, могут строить основы устойчивой жизни и в будущем на этой территории. Это стратегия закрепления на исконных ландшафтах и ретерриториализации на потерянных землях в силу разных обстоятельств, в том числе природных.

2) Экзистенциальный диалог со всеми как прямой контакт, и как **вневременная встреча с культурами**, уже завершившими свое историческое существование. Но смыслы их могут участвовать в мыслительных кодах новых культур, предлагая им контраргументы и эвристические импульсы развития. Коренные народы оперируют пространством и indigenous methodology, а не дискретным временем.

3) Коренные народы должны быть **признаны в качестве активного субъекта Арктики**, способного артикулировать собственные локальные, региональные и транснациональные интересы, стать бенефициарами новых возможностей.

В настоящее время коренные народы ищут ответы на вызовы климата Земли – ответ на глобальное потепление среды обитания. Нужны социальные индикаторы жизнедеятельности в Арктике, прежде всего, цена холода и сбережение здоровья человека на тающей мерзлоте. Очевиден вызов лимитрофа, требующий ответа на цивилизационные сдвиги. Нами разработана теория арктической циркумполярной цивилизации, главной ценностью которой является экософия как парадигма освоения Арктики [11].

Ранее коренные народы имели транслокальные контакты и циркумполярный уровень организации взаимодействий по всем океанам планеты. У них есть понимание общих ценностей, интересов и стимулов расширения и интенсификации кооперационных взаимодействий, но разъединены арктическими и евразийскими государствами. Это была исторически территория доверия. Такой она и должна остаться. Восстановлению этого взаимодействия могут помочь неарктические евразийские государства.

Желаемым будущим для «Евро-Азии» в проекте «Аркто-Пацифика» представляется закрепление за Арктикой + статуса международного морского района и суши, открытых для всех государств

мирового сообщества на условиях признания экософских ценностей коренных народов. Одним из проявлений этих условий может быть заключение международного соглашения по Арктике, а также распространение на весь этот регион статуса Общего будущего человечества.

Таким образом, диалог между Евро-Азия расширяет пространство понимания и применения идеи евразийства как идеологического проекта Российской Федерации.

1. Николаев, Михаил Ефимович. "Восточное измерение" : идея и начало. М.: РАЕН, 2006. – 71 с.
2. Яковец Ю. В. Стратегия становления большого евразийского партнерства как цивилизационный мегапроект / Теория и стратегия становления устойчивого многополярного мироустройства на базе партнерства цивилизаций (Ялтинского мира -2). Монография. Составители и научные редакторы Ю.В.Яковец, А.А.Акаев, С.Ю.Малков). М.-МИСХ-ИНЭС, 2020.
3. Яковенко И. Г. Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. Новосибирск, 1999.
4. Барбер М., Доннелли К., Ризви С. Океаны инноваций. Атлантический океан, Тихий океан, мировое лидерство и будущее образования // Вопросы образования. 2012. № 4.
5. Кеневич Я. Карьера или измена: пересечение интеллигентом цивилизационных границ // Логос. 2005. № 06 (51). С. 272–274.
6. Абрамов С. В. Концепция Евразии в современной политической науке // Постсоветские исследования. 2022; 7(5). С.677-685.
7. Хэмфри К. Постсоветские трансформации в азиатской части России. М.:Наталис, 2010.
8. Куприянов А. Конструируя Аркто-Пацифику URL: <https://globalaffairs.ru/articles/konstruiruya-arkto-paczifiku/> (дата обращения 15.03.2024).
9. Japan's Arctic Policy (provisional English translation) // Arctic Portal Library, 21.10.2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.library.arcticportal.org/1883> www.russiancouncil.ru (дата обращения: 15.03.2024)
10. Журавель В.П., Данилов А.П. Сингапур на пути в Арктику / Арктика и Севера. 2016. №24.
11. Винокурова У.А., Яковец Ю.В. Арктическая циркумполярная цивилизация. Новосибирск: Наука, 2016. На русск. и англ. Яз.320 с.

УДК: 791.43/45

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ КИНОДИЛОГИЯ ВИТАЛИЯ КАНЕВСКОГО

Д.Г. Вирен,

Государственный институт искусствознания,
заведующий сектором современного искусства Запада
125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5.
+79162043147

Кандидат философских наук
denis.viren@gmail.com

Аннотация. Диалогия режиссера Виталия Каневского, родившегося в 1935 году в Сучане (ныне Партизанск), состоит из фильмов «Замри – умри – воскресни!» (1990) и «Самостоятельная жизнь» (1992). Это знаковое явление не только для перестроечного кинематографа, но и для «дальневосточного текста» отечественной кинокультуры. Первая картина стала настоящим открытием и получила престижную «Золотую камеру» на Каннском кинофестивале. Обратившись к воспоминаниям из собственного детства, режиссер создал аутентичный и суггестивный образ дальневосточного городка вскоре после окончания Второй мировой войны. Каневскому удалось совместить в экранном пространстве суровый реализм и лирические элементы, усиленные

детским взглядом. Этим же объясняется дробность фабулы, фрагментарность повествования, превращенная в прием. «Самостоятельная жизнь» была снята на волне успеха ленты «Замри – умри – воскресни!» как ее непосредственное продолжение. Несмотря на то, что здесь появился тот же главный герой, только подросток, изменилось практически все, начиная с отказа от черно-белого изображения в пользу цвета и заканчивая интенсификацией натуралистической составляющей сюжета. В то же время этот фильм отчасти вступил в диалог с классическим европейским кино (тогда как первая часть, скорее, отсылала к советскому опыту). В статье представлен сравнительный анализ поэтики двух фильмов Каневского и осуществлена попытка понять смысл и значение произошедших в них художественных трансформаций.

Ключевые слова: кино перестройки, повествование, образ пространства, натурализм, Дальний Восток в кино, историческое кино.

THE FAR EASTERN FILM DUOLOGY BY VITALI KANEVSKY

D.G. Viren

State Institute for Art Studies, Head of the Contemporary
Western Art Department
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
PhD

Abstract. The duology of director Vitali Kanevsky, born in 1935 in Suchan (now Partizansk), consists of the films *Freeze Die Come to Life!* (1990) and *An Independent Life* (1992). This is a significant phenomenon not only for perestroika cinema, but also for the “Far Eastern text” of Russian film culture. The first film became a real discovery and received the prestigious *Caméra d'or* at the Cannes Film Festival. Turning to memories from his own childhood, the director created an authentic and suggestive image of a Far Eastern town shortly after the end of World War II. Kanevsky managed to combine harsh realism and lyrical elements, enhanced by a child's gaze, in the screen space. This also explains the fragmentation of the plot, the fragmentation of the narrative, turned into a device. *An Independent Life* was filmed in the wake of the success of *Freeze Die Come to Life!* as its direct continuation. Despite the fact that the same main character appeared here, only grown up, almost everything has changed, from the abandonment of black and white images in favor of color and ending with the intensification of the naturalistic component of the plot. At the same time, this film partly entered into a dialogue with classical European cinema (while the first part rather referred to the Soviet experience). The article presents a comparative analysis of the poetics of Kanevsky's two films and attempts to understand the meaning and significance of the artistic transformations that occurred in them.

Key words: cinema of perestroika, narration, image of space, naturalism, Far East in Cinema, historical cinema.

Когда речь заходит об образах Дальнего Востока на отечественном киноэкране, а еще конкретнее – Владивостока и его окрестностей, оказывается, что фильмов, снятых там, не так уж много. Еще меньше лент, в которых эти места выступали бы не просто метафорой «края земли» или фоном, но локусом, организующим кинематографическое повествование. Диалогия Виталия Каневского (р. 1935), о которой пойдет речь в статье, – редкий, если не уникальный, пример осмысления пространства Дальнего Востока на историческом, эстетическом и эмоциональном уровнях. Важно и то, что эти фильмы представляют взгляд на послевоенные события человека эпохи перестройки.

То, что именно Каневский посвятил Дальнему Востоку две картины, прославившие его и ставшие, безусловно, главными в его фильмографии, неудивительно: режиссер родился и вырос в шахтерском городе Сучане¹, он был свидетелем и участником драматических событий, связанных с окончанием Второй мировой войны, появлением в городе более десяти тысяч японских военнопленных и поздним сталинизмом. Тяжелая, запутанная, мрачная реальность без ясных перспектив, пропущенная через призму позднейшего лагерного опыта самого режиссера, нашла отражение в фильме «Замри – умри – воскресни!» (1990), а затем в его продолжении «Самостоятельная жизнь» (1992). Оба этих произведения с триумфом прошли на Каннском кинофестивале (первый получил «Золотую камеру» за лучший дебют, второй – приз за режиссуру) и стали для Каневского в некотором смысле вторым рождением.

В немногочисленных интервью последних лет режиссер почти не упоминает, что на самом деле его карьера началась не с «Замри – умри – воскресни!». Впервые имя Каневского появляется в титрах детского фильма «По секрету всему свету» (1976) в качестве одного из пяти постановщиков, а полноценным дебютом следует считать «Деревенскую историю» (1981) – довольно типичную производственную (точнее, сельскохозяйственную) драму застойного времени с определенными обертонами «кино морального беспокойства» и искусственным хэппи-эндом. В контексте дебюта стоит упомянуть имя Василия Шукшина, с которым режиссер дружил и чувствовал связь благодаря провинциальным корням и «знанию жизни». С этой картины начинается работа Каневского на киностудии «Ленфильм», где в Творческой мастерской первого фильма он и снимет «Замри – умри – воскресни!».

Еще на вступительных титрах голос за кадром напевает: «А парень очень просто ребятам отвечал: „Я с Дальнего Востока, я с города Сучан“». Впоследствии эти строчки из популярной после войны песни, подчеркивающие важность места действия, прозвучат из уст главного героя – во многом *alter ego* режиссера. Павел Назаров, сыгравший роль Валерки, был не просто непрофессионалом, как и большинство актеров в фильме, но еще и беспризорником. Вот как об этом рассказывал Каневский: «Думаю, что практически любой обычный человек из толпы при условии, если режиссер сможет объяснить ему предстоящую задачу, скажем так, погрузить в это состояние, способен выдать пример великолепной актерской игры. Своего главного героя я нашел в метро, он занимался там попрошайничеством. Ему на тот момент было около десяти лет. Мальчик, признаюсь, был поначалу диковат и на камеру смотрел приблизительно с таким же чувством, как на тигра, который высунулся из-за зарослей. Я с самого начала сказал Павлу: „Доверяй только мне и больше никому, будь осторожен со всеми“». Надо сказать, эта тактика себя оправдала. На образе Валерки, сочетающем в себе любопытство и недоверие к миру, держится вся замысловатая повествовательная конструкция «Замри – умри – воскресни!». Здесь нет фабулы в строгом смысле слова. Главная задача режиссера – окунуть зрителя в атмосферу послевоенного приморского городка, показать его будничную жизнь с разных сторон, отсюда фрагментарность сюжета, ослабленность напряжения, доминирование наблюдения. Все происходящее мы видим глазами детей: Валерки и Галки в исполнении Динары Друкаровой (ставшей затем, в отличие от Назарова, актрисой¹). Их взаимоотношения – детская дружба, в которой любовь и ненависть неразделимы, – оказываются драматургической осью ленты. Постоянное присутствие ребят в кадре вносит лирическую, щемящую ноту в весьма пессимистичную картину, открывающуюся перед зрителем.

Самый первый кадр фильма – дети, выходящие из тоннеля шахты с касками на головах, – рождает ощущение некоей абсурдности, неправильности, и по мере развития действия оно лишь усугубляется. Каневский реконструирует послевоенный хаос, создает на экране мир серости, грязи, нищеты, бесправия и унижения. Герои живут в бараках, где нет и намека на приватность: все друг у друга на виду и заходят к соседям без стука или подсматривают в замочные скважины. Интерьерные сцены фильма сняты с использованием неприятного резкого освещения, натурные – как правило, в полутьме. Реплики персонажей часто неразборчивы, при этом нельзя не отметить, что одной из звуковых доминант является крик, даже в самых обычных бытовых сценах герои буквально орут друг на друга. Существование пронизано нервозностью, истеричностью, страхом. Оператор Владимир Брыляков нередко использует ручную камеру, чтобы подчеркнуть как индивидуальную точку зрения, так и ощущение нестабильности, неуверенности. Киноязык Каневского неизбежно напоминает многие приемы Алексея Германа-старшего, причем как «Моего друга Ивана Лапшина» (1985), так и более поздний «Хрусталева, машину!» (1998): черно-белое изображение с элементами эстетизации, «густонаселенность» кадра, внезапные эмоциональные всплески и тотальная неприкаянность главного героя.

Валерка скитается по Сучану, но ему нигде нет места. Не слишком успешно соревнуясь с Галкой, торгует чаем на местном рынке, красноречиво именуемом «толкучкой». Устраивает в школе аварию, подбросив в канализацию дрожжи, уходит от одноклассников, марширующих с портретом «вождя народов» («Кто сказал: „Кипучая, вонючая?!“ – неистовствует директор), пытается прибиться к «пацанам» и, наконец, подстраивает крушение поезда, направляющегося в «зону», где работают пленные японцы... Показательно, что граница между зоной и остальной частью города довольно условна: там есть забор и пост охраны, но проникнуть на территорию не составляет особого

труда. «Советский Союз предстает в „Замри – умри – воскресни!” единым застенком, сплошной „большой зоной”, где лагерь и воля – близнецы-братья» [3], – замечает киновед Олег Ковалов.

Мать Валеры (Елена Попова) сбивается с ног, чтобы прокормить сына, выясняет отношения с ухажерами и начинает заниматься сыном, только когда ситуация явно выходит из-под контроля, как в случае с дрожжами, после которого женщина идет на разговор к директору школы – это одна из наиболее сильных сцен, в ней доведен до максимума прием перекрикивания, демонстрирующий, *насколько* люди не слышат друг друга. Здесь стоит привести обширную цитату из воспоминаний режиссера, обнаруживающих автобиографический характер ленты: «С дальневосточного моего детства я чересчур уж свободолюбивым был, никому не подчинялся. Образования не было. Мать что могла? Била меня дубиной. Настоящей дубиной. „Учись, дурак!” – плакала и била. Жрать было нечего, вот мы и лазили в порт, в военные склады, по вагонам искали жратву... А там крупа, урюк вонючий. Охрана по нам стреляла. Но не попадала – может, специально. В детстве весь мир тебе принадлежит, а ты как хочешь, так и летаешь. А потом попадаешь в другой мир, где за поступки приходится отвечать» [4]. Нет ничего странного в том, что Валерка решает сбежать к родственникам во Владивосток. Побег – лейтмотив картины. Проблема заключается в том, что на самом деле убежать никуда невозможно. В большом городе главный герой попадает в настоящую криминальную банду и участвует в ограблении ювелирного магазина. Кажется, впервые увидев так близко, как убивают человека, он начинает задумываться... Недаром режиссер долго держит крупный план Валерки с кровью хозяина магазина на щеке. Тот же нехитрый прием используется в кадре с высохшим деревом, будто предвещающим беду – смерть Галки, приехавшей забрать Валерку домой, от пули бандитов.

Каневский завершает фильм страшной сценой с обезумевшей от горя матерью девочки, бегающей голышом вокруг дома, и останавливает взгляд на детях, смотрящих в камеру, будто посылая привет Марлену Хуциеву и его «Июльскому дождю» (1966). В недавнем интервью режиссер говорит, что название картины – это «формула бессмертия Иисуса Христа», и действительно, своего рода воскрешение случится во второй части, о чем ниже. В Канне лента произвела настоящий фурор, отчасти, конечно, обусловленный модой на перестроечный кинематограф за рубежом, живым интересом западных зрителей к переменам, стремительно происходившим в России. «Фильмы, триумфально прошедшие под флагом *Perestroika&Glasnost*, были такими, какими должны были быть. Или такими, какими их хотели увидеть – социально озабоченными, нервными и захлеб правдолюбивыми. Интернациональная мода на „Такси-блюз” или „Замри – умри – воскресни!” появилась и отошла вместе с культом Горбачева, телемостами и командирскими часами-будильниками, – констатировал в 1997 году критик Сергей Добротворский. – Это кино азартно прошалось с прошлым, не задумываясь о будущем. Когда будущее стало настоящим, кино впало в аутизм, не в силах справиться с ускользающим мгновением» [1, 457]. Эти слова во многом подтверждает и дальнейшая профессиональная судьба Каневского.

«Замри – умри – воскресни!» встраивается в целый ряд фильмов, осуществлявших «расчеты с прошлым» в СССР и в других странах соцлагеря. Уместно вспомнить такие отечественные ленты, как «Пиры Валтасара, или ночь со Сталиным» (1989) Юрия Кары, «Прорву» (1992) Ивана Дыховичного, «Чекиста» (1992) Александра Рогожкина, «Серп и молот» (1994) Сергея Ливнева и многие другие. Однако если упомянутые режиссеры охотно прибегали к гротеску и стремились подчеркнуть кошмарную абсурдность советской действительности, в том числе сталинской эпохи, Каневский создает эффект документальности, его взгляд предельно серьезен. Дети ежедневно сталкиваются не только с бытовыми неурядицами и насилием как нормой жизни, но также невзначай открывают правду о режиме, когда случайно находят фотографию расстрелянной женщины или встречают на улице «сумасшедшего Абрама», ученого из Москвы, который, по всей видимости, был репрессирован. И все же «„Замри – умри – воскресни!” привлекает западного зрителя не тем, чем он от него далек, а тем, чем близок: человечностью, частной историей искалеченного детства и любви подростков» [3], – утверждает Ковалов, и мы склонны с ним согласиться. Спустя десятилетия подобный подход, совмещающий серьезность, лиричность и трагизм, представляется более актуальным и для нас.

«Самостоятельная жизнь» была снята на волне шумного успеха предыдущей работы Каневского как копродукция с Францией (разумеется, на русском языке, однако все титры, включая название «*Une vie indépendante*», в картине на французском). Трагический финал «Замри – умри –

воскресни!» не предполагал продолжения, и режиссеру пришлось пойти на некоторое ухищрение: чтобы в главной женской роли вновь появилась Динара Друкарова, он придумал роль Вали, сестры погибшей в первой части Галки. И если с Галкой Валерку объединяла дружба-вражда с намеком на первую любовь, то Валя становится для протагониста первой женщиной, с которой в финале они расстанутся навсегда. «Самостоятельная жизнь» в значительно большей степени представляет собой «роман воспитания»: герой, уже курсант военного училища, осознает себя как личность, начинает задумываться об отношениях с другими людьми, о собственной идентичности и пути в жизни. «Дурак я невезучий», – произносит он в начале картины. «Теперь я один», – такова финальная реплика Валерки, который снова постоянно бежит, вечно скитается, как романтический герой совсем не романтической эпохи.

Во второй части немало мотивов, переживавших из первой, но при этом изменивших качество. Если в «Замри – умри – воскресни!» вид соседки, топящей котят в тазу, вызывал у мальчика недоумение, то в «Самостоятельной жизни» он не сдерживает слез, когда видит, как режут свинью. Всплески жестокости, как в сцене потасовки в доме культуры, во втором фильме повторяются регулярно и не всегда мотивированы. Образ «бесчеловечной земли» (Юзеф Чапский), на которой отсутствует солнце, усилен здесь многократно. Несмотря на то, что Каневский отказался от черно-белого изображения, цвет во многих эпизодах близок к монохромному, ярких красок нет в принципе. Туман, дым, метель сопутствуют большей части экранного действия. Погодной константой является грязный талый снег. Главное отличие состоит в том, что «Замри – умри – воскресни!», несмотря на элементы натурализма и «чернухи», был фильмом поэтическим, с присущей ему недосказанностью и уведением избыточных подробностей за кадр. «Самостоятельная жизнь» изобилует шокирующими сценами (тут и убийство свиньи, и разборки с проституткой, которой пользуются как курсанты, так и директор училища, и домашний аборт матери Валерки), ненормативной лексикой, перверсивными образами. Это можно связать с взрослением главного героя, изменением его взгляда на жизнь, но в то же время фильм красноречиво демонстрирует, что подобный буквализм не идет на пользу документальности, он оборачивается ощущением неорганичности.

Вместе с тем нельзя сказать, что в мире Каневского не остается места нежности и поэтичности. В богатой музыкально-звуковой ткани наряду с привычными шумами, криками и громкими песнями звучит исполненный на гармонии «Огонек». Сцена первого секса в амбаре может показаться брутальной, но в отношениях между Валеркой и Валькой здесь, безусловно, доминирует понимание, теплота и искреннее стремление друг к другу. В «Замри – умри – воскресни!» пленные японцы представляли в глазах главного героя, скорее, диковинными и экзотичными, теперь же он видит в них людей, они вызывают у него неподдельный интерес и даже участие. «А ты остался бы здесь жить?» – спрашивает Валерка у одного из них. Тот на прощание кланяется, и Валерка неожиданно отвечает тем же. В первой части он пытался сбежать во Владивосток – здесь едет на север, откуда пишет письма Вале, но хочет в Москву. В итоге девушка уезжает на Камчатку, а случится ли отъезд героя, остается под вопросом.

«...фильм, в конце концов, завершается, утратив (не обретя) лирическую определенность. Зато каскад многозначительных высокопарностей ставит жирную точку в финале: и мистический сон героя; и некое подобие Мавзолея на площади, к которому, подобно герою из русской сказки, тянущемуся к заветному ларцу с кашеевой смертью, устремляется Валерка; и горящие живым огнем мыши, разбегающиеся от ларца в разные стороны; и, наконец, открывающаяся на груди героя татуировка с изображением сионской звезды... – так не без иронии описывал ленту кинорежиссер Вячеслав Шмыров, пытаясь объяснить причину отсутствия интереса к ней у российского зрителя¹. – После чего продолжение картины, как и напрашивающееся завершение трилогии по схеме „Детство – Отрочество – Юность”, кажется решительно невозможным – слишком уж обо всем и сразу сказано» [5]. Кода «Самостоятельной жизни» как будто призвана компенсировать натурализм всего показанного ранее. Каневский внезапно меняет регистр: от жесткого реализма уходит в мир фантазий, сновидений, галлюцинаций с участием погибших персонажей. Море, служившее в «Замри – умри – воскресни!» фоном, столь близкое и одновременно недоступное, в «Самостоятельной жизни» наконец обретает присущую ему метафорическую функцию: герой плывет в условное будущее. На память, конечно, приходят и «400 ударов» (1959) Франсуа Трюффо, и «Отец» (1966) Иштвана Сабо – так лента Каневского занимает

место в ряду важных европейских фильмов о взрослении, однако впечатление сделанности, известной неорганичности финала не оставляет.

В дальнейшем Каневский поставил лишь два документальных фильма: «Мы, дети XX века» (1994) о беспризорниках, своего рода постскрипум к дилогии, и «Кто больше» (1998). Режиссер не раз признавался в интервью, что после двойного каннского успеха российские коллеги ему завидовали, а продюсеры не торопились давать деньги на новые проекты. Тем не менее, Виталий Каневский стал одним из создателей «дальневосточного текста» в отечественной кинокультуре, и уже только благодаря этому навсегда вошел в историю кино.

1. Добротворский С. Кино на ощупь / Изд. второе, дополненное. СПб.: Сеанс, 2005.

2. Каневский В. «Для меня почти каждый интересный типаж с улицы содержит в себе гораздо больше открытий, чем актер-звезда» // Азербайджанские Известия. 2009. 14 января. С. 3. Режим доступа: https://anl.az/down/medeniyyet2009/yanvar/medeniyyet2009_yanvar_401.htm

3. Ковалов О. Кино перемен: «Замри – умри – воскресни!» // Сеанс. 25.03.2014. Режим доступа: <https://seance.ru/articles/zamri-umri-viskresni/>

4. Тыркин С. Виталий Каневский: «Мужик в Каннах сказал, что виски лучше водки, – как я мог такое стерпеть?!» // Комсомольская правда. 2010. 10 декабря. Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/24605/776216/>

5. Шмыров В. Жизнь с мавзолеем // Сеанс. 27.03.2006. Режим доступа: <https://seance.ru/articles/zhizn-s-mavzoleem/>

УДК 75.041.5

ОБРАЗЫ АМПЛУА ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ «ШЭН» И «ДАНЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Вэй Цзе,

аспирант Дальневосточного федерального университета
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, д. 10, Россия, 690091
e-mail: vei.tcz@dvvfu.ru
8(4232)01-88-88
rectorat@dvvfu.ru

Аннотация. При создании живописных произведений, интерпретирующих амплуа китайской традиционной оперы, художник стремится отразить внутренний мир персонажей и раскрыть драматическую красоту их образа. В статье, на примере творчества таких китайских художников, как Ли Хунбин, Лю Хуа, Лю Вэньцин, Дэн Минли и Линь Фэнмянь, автор раскрывает разные подходы к изображению одних из главных амплуа пекинской оперы: мужских персонажей «шэн» и женских персонажей «дань». В рамках исследования применяются такие научные методы, как формально-стилистический, иконографический анализы, систематизация. В результате исследования автором были выявлены как общие тенденции, так и индивидуальные особенности воплощения образов персонажей пекинской оперы в произведениях масляной живописи. Художники вдохновляются каноничными характерами и образами героев, но по-разному реализуют их в своих работах.

Ключевые слова. пекинская опера, амплуа пекинской оперы, масляная живопись, портретная живопись, цветовая семантика, художественный образ, иконография, грим в китайской опере, театральное искусство, изобразительное искусство.

IMAGES OF THE ROLE OF THE PEKING OPERA “SHENG” AND “DAN” IN THE WORKS OF CHINESE PAINTERS OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES.

Wei Jie

e-mail: wei.tcz@dvfu.ru

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

8(4232)01-88-88

rectorat@dvfu.ru

Abstract. When creating paintings that interpret the role of Chinese traditional opera, the artist strives to reflect the inner world of the characters and reveal the dramatic beauty of their image. In the article, using the example of the work of such Chinese artists as Li Hongbing, Liu Hua, Liu Wenjin, Deng Minli and Lin Fengmian, the author reveals different approaches to depicting one of the main roles of Peking Opera: male characters “sheng” and female characters “dan”. Within the framework of the study, formal stylistic, iconographic analyzes and systematization are used. As a result of the study, the author identified both general trends and individual characteristics of the embodiment of images of Peking Opera characters in works of oil painting. Artists are inspired by canonical characters and images of heroes, but implement them in their works in different ways.

Key words. Peking opera, role of Peking opera, oil painting, portrait painting, color semantics, artistic image, iconography, makeup in Chinese opera, theatrical art, fine arts.

Разным аспектам пекинской оперы посвящены работы многих китайских и российских исследователей. Статья С.А. Мозгот в соавторстве с Ян Ли посвящена анализу основных амплуа пекинской оперы «шэн», «дань», «цзин», «чоу», определению характерных признаков, закрепленных за каждым амплуа [4]. Специфику театрального грима раскрывает Н.А. Федотова [5], своеобразие китайской живописи – Н.Ф. Яковлева [6]. Н.А. Лукинский и Л.И. Шерстова анализируют исторический контекст появления и развития пекинской оперы [3], выделяя основные этапы ее развития и основных деятелей, оказавших влияние на становление и популяризацию жанра. Изобразительному искусству Китая также посвящено немало исследований, среди них статья Г.С. Гультовой, в которой она разбирает особенности реалистической живописи Китая XX в. в контексте визуализации культуры [1].

Китайская масляная живопись – это сочетание эстетических концепций, характерных для традиционного искусства Китая, и изобразительных средств западного искусства [1, с.33]. Воплощая на холсте образ персонажа китайской оперы, художник воссоздает идеальный образ литературного персонажа, а не конкретную личность. Этот образ призван демонстрировать заложенный в него характер, специфичный для амплуа, утрированную внешность, каноничный костюм и грим. Живописец при выполнении подобного произведения ставит перед собой ряд изобразительных задач. Это прояснение взаимосвязи между композицией, светом и перспективой, имитация единства и гармонии действия, разворачивающегося на сцене, посредством ритма и, если необходимо, имитации движения персонажа.

Отметим, что для китайской традиционной оперы характерны типовые, каноничные образы, раскрывающие тот или иной «архетип» персонажей. У каждого регионального вида китайской оперы существуют свои специфические отличия в количестве и характерах образов. В пекинской опере исследователи выделяют четыре основных амплуа: «шэн» (положительные мужские роли), «дань» (женские роли), «цзин» – военные персонажи (как положительные, так и отрицательные); «чоу» – комические роли. Каждое амплуа делится на свои подвиды в зависимости от возраста, социального положения, или характера персонажа. Жесты, манера ходьбы, позы, грим, цвет и покрой костюмов указывают на личностные характеристики и социальный статус персонажей [2, с. 143]. Содержание спектаклей отражает исторический, политический, философский, теоретический, культурный и искусствоведческий опыт, накопленный за две-три тысячи лет, и, несомненно, является наследием китайской культуры. Стоит также отметить, что китайский театр наследует и продолжает лучшие традиции китайской живописи и мудрость древнекитайской письменной культуры.

Наиболее интерпретируемые амплуа пекинской оперы – это мужские персонажи «шэн» и женские персонажи «дань». Именно в этих образах наиболее ярко и глубоко раскрывается драматическая составляющая амплуа, они обладают наибольшей эстетической выразительностью. Для образов «шэн» специфичны типично маскулинные черты: сила, благородство, непреклонность духа; в образах «дань» – это подчеркнутая женственность, кокетство, изящество, красота, благочестивость [4, с.23]. Подобные качества подчеркиваются и художниками в живописных работах. Изображая то или иное амплуа, мужской образ «шэн», или женский «дань», художник в первую очередь рассматривает индивидуальные особенности каждого типажа. Каждый художник создает художественный образ посредством трансформации увиденного.

Техника цвета, изгибы линий и композиция произведения масляной живописи стремятся раскрыть ту красоту и визуальное богатство образов персонажей, которые зритель видит во время представления на сцене. Произведения масляной живописи следуют общему стилю и эстетической концепции пекинской оперы. Линии и формы в них сплетаются в единое целое, связывая внешние и внутренние аспекты персонажей. Фигуры в пекинской опере гармоничны, тщательно проработаны, сбалансированы и энергичны. Точное воссоздания элементов костюма, грима, жестов персонажа китайской традиционной оперы используются художником для раскрытия особенностей амплуа. Например, грим персонажа усиливает его художественное своеобразие, отражает их характер. Правдоподобное изображение физических данных, характерных для того или иного героя, заставляет зрителя поверить в образ.

Рассмотрим творчество китайских художников, посвятивших свои работы изображению образов персонажей китайской традиционной оперы. Так, необходимо выделить таких авторов, как Ли Хунбин, Лю Хуа, Лю Вэньцин, Дэн Минли и Линь Фэнмянь. На примере их произведений можно выявить специфику изображений образов «шэн» и «дань» средствами масляной живописи.

Художник Ли Хунбин главной задачей ставит запечатление эмоционального накала изображаемого персонажа. Он пишет не актера, а результат его перевоплощения на сцене. Чуткость в понимании человеческих чувств и эмоций позволяет художнику так четко интерпретировать театральные образы на холсте.

На картине «Ушэн» Ли Хунбин изображает персонажа застывшем в боевой позе. Амплуа «ушэн» принадлежит к линии «шэн» – это молодой и сильный мужчина, который хорошо владеет боевыми искусствами [4, с 23]. «Ушэн» носит шлем, сапоги на толстой подошве, имеет при себе длинноручное оружие. Тщательное изображение деталей художником позволяет зрителю при взгляде на картину определить значение персонажа точно так же, как если бы он лицезрел оперную постановку. Для раскрытия образа художнику необходимо наделить своего персонажа грациозностью, устойчивостью и спокойствием, уравновешенностью и героическим духом, точно так же, как актер должен был бы играть эти качества на сцене.

Картина выполнена в холодном колорите с преобладанием синего цвета. Светлый и четкий силуэт персонажа выделяется на более темном фоне. Яркое пятно красного грима на лице героя концентрирует внимание зрителя на напряженном, уверенном лице изображенного персонажа. Герой демонстрирует именно те качества, которые характерны для амплуа «ушэн».

Ли Хунбин запечатлел на картине динамизм и красоту момента поворота и вращения персонажа. Выразительность художественного образа, созданного художником, демонстрируется через четкую, уверенную позу молодого человека. Несмотря на то, что боевая стойка заставляет самого персонажа быть статичным и устойчивым, крупные мазки краски, расположенные вокруг него на фоне, создают то самое ощущение динамики, будто сам воздух продолжает движение, не успевая за мужчиной. Поддерживают данный эффект и другие детали изображения: кисть художника заставляющая развеваться вскинутый флаг и кисточки оружия.

Автор работы экспериментирует со средствами художественной выразительности, используя реалистичную технику живописи. Художник использует точки, линии и пространство внутри холста для уточнения и преобразования визуальных элементов. Образ мастера боевых искусств изображен с помощью черт, характерных для традиционной китайской живописи. Эстетика мазков кисти, их легкость, быстрота, чередование разреженности и непрерывности линий, создает ощущение правдоподобности происходящего на картине.

Ли Хунбин тщательно прописывает все необходимые элементы костюма и грима «ушэн», для того, чтобы зритель, знакомый с символикой китайской оперы, бросив беглый взгляд на картину сразу определит типовую принадлежность персонажа. Данное произведение – запечатление героической и мужественной красоты мастера боевых искусств, который полон силы, решительности и энергии.

Лю Хуа создал серию изображений героинь «дань». На его полотнах женские образы выполнены в реалистической манере. Его картины – это запечатление женской красоты. Художник тщательно прописывает мельчайшие детали головных уборов молодых «дань», вышитые на платьях орнаменты, лоск дорогих тканей. Первая героиня Лю Хуа находится в статичной позе, она держит в руках традиционный китайский веер с изображением цветка. Вторая героиня более динамична, ее символичный жест – поднятая вверх рука, выразительно усилен взметнувшимися в воздух фазаньими перьями.

Фон на обеих работах абстрактный, он призван гармонично дополнить общий колорит каждой из картин. Более теплый темно-коричневый цвет фона на первой картине подчеркивает белизну верха и рукавов «дань», привлекает внимание к ее лицу, украшенному классическим для молодых «дань» гримом, состоящим из белой пудры и активных румян в области глаз и щек. Фон второй картины выполнен в серо-синих тонах, он добавляет работе драматичности и усиливает общий эффект от решительной позы героини.

Лю Хуа мастерски воплощает на холсте те качества, которые присущи амплу «дань». Его героини кокетливы, милы, грациозны. В отличие от напряженной и динамичной позы на картине Ли Хунбина «Ушэн», образы «дань» Лю Хуа обладают мягкостью, спокойной «женской энергией», противопоставляемой более агрессивной мужской. Фигуры выполнены в реалистичной манере, героини выглядят правдоподобно, «живо», они походят на настоящих женщин.

Лю Вэнцзинь создает женские образы в иной манере, нежели Лю Хуа. «Дань» в исполнении художника относят зрителя уже к традиционной китайской живописи. Несмотря на активный цвет картин, изображения выполнены условно, на абстрактном локальном фоне. Художник довольно схематично изображает женщин, оставляя некоторое пространство на их костюмах не заполненным так, что через них просвечивает активный фон. Манера письма художника напоминает живопись тушью. Художник не создает выразительные мазки, цветовые пятна выглядят как растекшаяся тушь.

Героини картин Лю Вэнцзина также утончены, хрупки, изящны. Однако художник применяет другой подход, нежели Лю Хуа. Женские персонажи Лю Вэнцзина утрированы настолько, что они мало походят на настоящих людей. Это идеализированный образ, отраженный сквозь призму традиционной китайской культуры, демонстрирующий ее неповторимую эстетику и законы красоты. «Дань» художника похожа на сказочное существо. Полупрозрачные белые одежды женщины выделяют ее призрачный силуэт на абстрактном фоне. Поза «дань» аристократична, полна изящества и мягкости. Несмотря на то, что работа не изобилует деталями костюма, при помощи минимальных художественных средств и приемов художнику удается сделать образ не менее «богатым» и выразительным, чем у более реалистичных работ за счет выделения главных элементов изображения и тонкой работе с линией и цветом, характерной для китайского традиционного искусства. Пользуясь национальными представлениями об эстетике Лю Вэнцзинь создал более одухотворенный, возвышенный образ, приближенный к идеалу женской красоты.

Картина Дэна Минли «Санчаку» относится уже к другой эстетике – это экспрессивная живопись в западном стиле. Несмотря на то, что пространство фона условно, а герои размещены композиционно скорее в китайской традиционной манере – об этом говорит пустой абстрактный фон, введение условных элементов, призванных показать «декорации» для понимания происходящего – техника нанесения масляной краски художником отражает его увлечение западными стилями живописи. Персонажи выполнены обобщенно, художник делает акцент на персонаже «шэн», находящимся на первом плане изображения. Все три героя не смотрят друг на друга несмотря на то, что они объединены одним сюжетом и композицией, прямого взаимодействия между ними нет.

Дэн Минли не пытается точно и подробно выписать детали костюма своих персонажей – созданные им художественные образы достаточно полно раскрывают изображаемые амплу. Эти образы раскрываются во многом благодаря тому, как живо и выразительно написаны лица героев.

Живые эмоции персонажей картины сравнимы с выразительностью мимики живых актеров. Внимание зрителя концентрируется именно на таких деталях, которые подчеркнуты обобщенностью и условностью фона. Стул, на который опирается фигура на заднем плане, также является элементом, дающим взаимосвязь живописи с реальной оперной постановкой – он имитирует достаточно скромный декор, характерный для китайской традиционной оперы, который раскрывает свое символическое значение благодаря актерской игре на сцене. Таким образом, художник благодаря достаточно экспрессивной манере письма, выделению главных фигур в композиции и организации пространства внутри полотна приближается к имитации реального театрального действия.

Линь Фэнмянь известен созданием целых серий работ, посвященных сюжетам китайской традиционной оперы. Типичными являются женские образы на картинах Линь Фэнмяня. Женщина на картине художника – это символическая женщина, которую не встретишь в реальном мире. Картина из серии работ, посвященных пекинской опере, «Мадам Белая Змея» – яркий образец стилизации. Очевидно, что автор вдохновлялся западными стилями и направлениями изобразительного искусства. Фигуры двух женщин близки кубизму, они сложены из геометрических форм. Лица напоминают элегантные театральные маски. Образы «дань» в картинах художника – воплощение театрального духа, восточной эстетики, выраженной в утрированной форме при помощи средств масляной живописи. Это достаточно субъективная интерпретация художником женской красоты, которая подчеркивает искусственную природу образа, его оторванность от реальной жизни.

Проведенный в исследовании анализ, выполненный на основе творчества китайских живописцев конца XX – начала XXI вв., дает представление о том, как разные авторы интерпретируют каноничные для пекинской оперы амплу «шэн» и «дань» средствами масляной живописи. Так, можно выделить как общие тенденции, так и индивидуальные особенности, обусловленные характерными для живописцев творческими манерами.

В первую очередь необходимо отметить, что вне зависимости от стиля и техники исполнения работы авторы уделяют особое внимание тому значению, которое канонично свойственно персонажу исходя из его иконографии. Это выражается в изображении характерных для амплу грима и костюма, стремлении выразить некие утрированные «идеальные» черты, которыми должны обладать персонажи. Интерпретация осуществляется как на уровне визуальных характеристик, так и касательно эмоций, внутреннего мира. Персонажи «шэн» неизменно раскрываются через маскулинные черты и служат олицетворением идеала мужчины в понимании китайской культуры, героини «дань» демонстрируют изящество, красоту, утрированную женственность. Вместе с этим, каждый автор по-разному видит способ реализации этого вдохновения. Многие авторы находят актуальные средства воплощения театрального образа в традициях китайского традиционного искусства, другие же сочетают восточные эстетические концепции с межкультурными художественными приемами, создавая более современную интерпретацию. Тем не менее, несмотря на то, что авторские прочтения амплу выражаются разными творческими манерами, однако суть их остается неизменной – это вдохновение самобытностью традиционной народной культуры Китая.

1. Гультяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 1. С. 32–43. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43.

2. Ли Мэнлинь. Художественные особенности изображения отрицательных персонажей в традиционной китайской опере // Культура: открытый формат : Сборник научных статей. Международная заочная научная конференция, Минск, 24 июня 2021 года. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. С. 143–147.

3. Лукинский Н.А., Шерстова Л.И. Пекинская опера: происхождение и эволюция // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 54. С. 161–165. DOI: 10.17223/19988613/54/26.

4. Мозгот С.А., Ли Ян. Амплу персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80). С. 21–27. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-21-27.

5. Федотова Н.А., Колпецкая О.Ю. Феномен грим-маски артистов пекинской оперы // Science Time. 2016. № 2 (26). С. 576–581.

6. Яковлева Н.Ф. Восприятие мира в традиционной китайской живописи // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2012. № 6. С. 262–266.

ПЕРФОРМАНС В СТИЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА НА ОТКРЫТОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВНУТРЕННЕГО СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ

Ю.М. Гавринёва,

ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»
Магистрант департамента искусств и дизайна направления
«История искусств»
690922, Приморский край, г. Владивосток,
о. Русский, п. Аякс, 10
+79622847484
gavrineva.iu@dvvfu.ru

Аннотация. Целью данной статьи является расширение теоретической базы знаний о современном танце, его техниках и отличиях от других видов презентации творчества и искусства. Задачами статьи выступают: раскрытие понятий основных терминов, выявление основных черт и особенностей явлений, определение сходств и различий данных явлений, а также подтверждение некоей гипотезы, выдвигаемой автором по поводу того, что природа действительно является стимулом к созданию произведений искусства и творческому выражению идей и концептов.

В данной статье автор приводит рассуждения на тему современного танца, формирования его понятия, представляет некоторые техники. Так же в статье говорится об основных общих чертах и отличиях современного танца от перформанса, точках соприкосновения этих видов искусства с кинематографом и театром. Далее автор излагает особенности работы на открытых площадках. А затем стремится раскрыть идею взаимодействия природы и человека на конкретном примере взаимного влияния природы и природного ландшафта города Владивосток, как стимула творческого процесса, на создание командой «RADI SVETA» перформанса в стиле современного танца на открытой смотровой площадке Нагорного парка. В заключение статьи указываются основные выводы, составленные на основе вышеприведённых рассуждений.

Статья состоит из пяти логических блоков, каждый из которых представлен подробным описанием рассуждений автора на каждую конкретную тему.

Ключевые слова: современный танец, импровизация, перформанс, открытое пространство, особенности открытой площадки, взаимодействие человек-природа, сила природы.

AN OPEN SPACE PERFORMANCE IN THE CONTEMPORARY DANCE STYLE AS AN INTERACTION OF THE INNER STATE OF HUMAN AND NATURE

Abstract. The purpose of this article is to expand the theoretical base of knowledge about contemporary dance, its techniques and other types of creativity and art presentation differences. The objectives of the article are the following: to reveal the concepts of the main terms, to identify the main features and characteristics of the phenomena, to determine the similarities and differences of these phenomena, as well as to confirm a certain hypothesis put forward by the author about the fact that nature is indeed a stimulus to the creation of art works and creative expression of ideas and concepts.

In this article the author gives reasoning on the topic of contemporary dance, the formation of its concept, presents some techniques. The article also talks about the main common features and differences between contemporary dance and performance, the points of contact between these art forms and cinema and theatre. Then the author outlines the peculiarities of work in open spaces. And then the author tries to reveal the idea of interchange of nature and man on the specific example of mutual influence of nature and natural landscape of Vladivostok city, as a stimulus of creative process, on the creation of performance in the force of contemporary dance on the open viewing platform of Nagorny Park by the "RADI SVETA" team. The article concludes with the key findings drawn on the basis of the above reasoning.

The article consists of five logical blocks, each of which is represented by a detailed description of the author's reasoning on each specific topic.

Key words: contemporary dance, improvisation, performance, open space stage, open stage peculiarities, human-nature interaction, power of nature.

Современный танец, как относительно молодое направление мировой танцевальной культуры, в том числе и российской, на данный момент не имеет чётко сформулированного определения, поскольку само обучение современному танцу по большей части строится на авторских методиках, которые не имеют теоретического описания. Однако сегодня предпринимаются попытки объяснения того, чем же является современный танец. Так например в статье «О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике» [с. 132, 2] В. В. Антипин говорит о том, что в России под современным танцем понимается три явления: 1) «социальный современный танец», 2) «сценический современный танец» и 3) «современный танец как учебная дисциплина». При этом под первым явлением понимается популярный бытовой танец. Второе явление, по мнению В. В. Антипина, представляется только в «одном танцевальном стиле или выборочном единстве техник танцевального искусства». Современный танец как учебная дисциплина «включает в себя основополагающие виды и техники современного хореографического сценического искусства». Подобное рассуждение и стремление раскрыть суть современного танца возникают на основе некой «классической» подготовки, академического базиса, коим несомненно обладает автор. Однако, говоря о современном танце, нельзя забывать о самой его природе и истории появления. Его невозможно подстраивать под нормы и правила классического танца, поскольку, являясь естественным продолжением танца модерн, который в первоначальном виде отрицал балетный канон, современный танец предполагает совершенно иной взгляд на искусство танца в отличие от классического танца. Если классика стремится к прямым линиям, развёрнутым позициям, строгим формам, устремлённым ввысь, то современный танец, как бы в противовес классическим позициям и жестам, работает вширь, использует пол, кривые линии и спирали, занимаемое пространство и углы «сцены» работают на то, чтобы зритель не наблюдал со стороны театрализованное действие, но находился в «гуще событий», погружался в эмоциональное и чувственное состояние вместе с исполнителями, был внутри того, что происходит на его глазах. Эмоциональная работа танцоров современного танца заключается в том, чтобы передать собственные переживания, мысли и идеи по поводу проблемы, затрагиваемой в постановке, а не в том, чтобы «примерить, надеть» маску, сыграть роль. Современный танец, выражаясь метафорически, является живым организмом, при этом состоит не только из оболочки, но сложной внутренней структуры, которая присуща человеку со всеми его внутренними вопросами и конфликтами. Этот стиль танца, если можно выразиться таким образом, более честный по отношению к исполнителям и зрителям.

В статье «Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков» Нестерова К. В. говорит, что «современный танец (contemporary dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили конца XX – начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. Движение, в свою очередь, рассматривается как средство выражения внутреннего состояния танцовщика и хореографа и служит для создания индивидуальной хореографической лексики». [с. 21, 3] По мнению автора данной статьи определение, представленное выше, наиболее полно раскрывает суть современного танца. Однако необходимо уточнить ещё одну важную вещь: данное направление является сложной системой образов, направленной на выражение внутренних противоречий человека, показываемых с помощью многих вспомогательных элементов (звуков или музыки, света, видеосопровождения, костюмов, макияжа, причёсок, декораций и т. д.). Нельзя назвать современным танцем всё, что исполняется на сценах сегодня, поскольку у каждого конкретного стиля есть собственные, характерные только для него, черты и составляющие.

Продолжая развивать тему современного танца, невозможно оставить в стороне его техники. На сегодняшний день при обучении этому стилю используется порядка двадцати различных техник, в том числе техники, первоначально созданные не для танцевальной практики, но как оздоровительные комплексы (например, техника Александра, пилатес, йога). Однако одной из самых распространённых техник, без которой невозможно представить современный танец сегодня, является импровизация как отдельного исполнителя, так и контактная.

Под импровизацией (от лат. *improvisus* – внезапный, непредвиденный) понимается «одновременное сочинение и исполнение произведения. Сочинение танца во время его исполнения» [с. 155, 1]. Стоит заметить, что импровизация в современном танце, помогая выстраивать работу над постановками таким образом, что исполнитель становится соавтором-хореографом, основывается на составлении задач, принимая условия которых исполнитель каждый раз пытается найти новые грани, новую точку зрения на то или иное задание. Импровизация – это многогранный процесс, позволяющий размышлять на тему духовных и телесных возможностей исполнителя; процесс, который допускает поиск не только в пределах танцевального класса, но и на сцене, увлекая за собой наблюдающих.

Именно импровизация в современном танце в некотором роде роднит данный вид искусства с искусством перформанса. Который в свою очередь представляет собой «вид современного искусства, где автор становится частью произведения. Классический перформанс заключается в действиях художника или группы, которые проходят в определенном месте в определенное время и обязательно на глазах у зрителей». [9]

На данном этапе повествования уделим время различиям и сходствам современного танца и перформанса. Итак, если говорить о различиях данных форм, то первое, о чём необходимо сказать – это эффект зрительской вовлечённости в процесс. Перформанс невозможен без участия зрителей, так как они являются такими же действующими лицами, как художники и/или исполнители. В то же самое время импровизировать танцовщик может самостоятельно, находясь в танцевальном классе без посторонних, в таком случае импровизация становится не средством разнообразия сценической хореографии, но инструментом поиска возможностей исполнителя. Различие лежит и в соотношении понятий с другими формами презентации, в связи с чем возникает вопрос: как танец или перформанс соотносится, например с театром и кино? Кратко отвечая, современный танец, имея сценическую как короткометражную форму (конкретная миниатюра, абстрактная постановка), так и полнометражную (танцевальный спектакль), отличается от театральных форм тем, что танец зачастую не задействует реплики или исполнение песенных композиций (последнее в большей степени представлено мюзиклом), однако бывают исключения, но такая форма встречается редко (например, «Echad Mi Yodea», постановщик Охад Нахарин [5]). Даже если в танцевальном спектакле используется голос исполнителей, то по большей части он используется в виде усиленного дыхания, определённых повторяющихся гласных звуков или звуко сочетаний, задающих ритм движению. Что касается современного танца и кино, то сегодня довольно распространён такой формат, как «кинотанец», который «представляет собой фильм, соединяющий язык кинематографии (план, ракурс, монтаж, композицию кадра, цветовое решение) и язык современного танца (*contemporary dance*)». [с. 99, 4] (Пример, «Rosas Danst Rosas», постановщик Анна Тереза Де Кеерсмакер. [7]) Перформанс и кино, как синтез (кипер), по мнению Павла Кузьминых – создателя данного понятия, представляет собой «жанр – кино, медиа, видео, визуальной индустрии, главная идея и задача которого заключается, в преобразовании и воздействии на контент – человека, людей, в любом кино, медиа, видео, визуальном искусстве». [13] Данное явление возникло в начале XXI века, но, к сожалению, массового распространения на данный момент не получило, а попытки продемонстрировать свои киперы у автора идеи выглядят, как работа с графическим редактором Adobe Photoshop. В то время как других примеров данного синтеза привести не удаётся, можно утверждать, что в сравнении с синтезом современного танца и кино, кинотанец несколько более продуктивен. Однако, перформанс и театр – вот, что имеет множество точек соприкосновения. Одной из таких точек, например, может выступать текст, рассказываемый исполнителями. Но в контексте данной статьи мы остановимся на различии, которое, как и с современным танцем, но больше с современной хореографией (миниатюрой, постановкой), заключается в создании сиюминутного действия, которое в другом контексте, в другой обстановке будет иметь совершенно иное воздействие, иную форму выражения. Тогда как, что хореография, что театральный этюд представляют собой выученное действие, последовательное повествование и возможность многочисленного повтора.

Что касается сходства перформанса и современного танца (в данном случае говорим об импровизации, а не о постановках и миниатюрах), то можно выделить следующее: для обеих форм действует правило «здесь и сейчас», происходящее будет являться уникальным и ровно таким же образом оно никогда не будет повторено, несмотря на то что танец, который «для зрителя» предполагает

некую «заученность», расчёт ведётся на неоднократное повторение. Однако в случае и с перформансом, и с импровизацией может повторяться задача, которую необходимо решить исполнителю, но не процесс и не результат выполнения этой задачи. Ещё одним сходством в данном случае является работа с концептом, идеей. Здесь необходимо сказать, что обе формы заставляют зрителя посмотреть на некоторые вопросы под таким углом, который в обычной жизни мог бы показаться абсурдным, но как форма художественного выражения они наиболее чётко передают замысел. Сходство усматривается и в массовости аудитории. Обе формы стремятся привлечь как можно больше зрителей, однако сложность выражения идей не позволяет им входить в число «развлечений для большинства» [10], поскольку массовая культура заточена на линейность и простоту повествования. Современный танец не является фееричным шоу, какое можно создать, например в стиле эстрадного танца. Ровно так же и у перформанса есть более зрелищный собрат – акционизм.

Ещё одно сходство выведет повествование данной статьи к вопросу взаимодействия человека и окружающего его пространства, в частности природы, а если быть ещё конкретнее и обозначить место, то речь пойдёт о природе Дальнего Востока. Это сходство заключается в использовании пространства. И для перформанса, и для показа постановок в стиле современного танца пространство является важным элементом общей картины. Так, сегодня для показа используются не только концертные залы, но и в целом здание (парадный вход, холл, лестницы, зрительный зал, подсобные помещения и т. д.), в котором проходит показ. Используются крытые площадки любого рода, например выставочные залы, лофты или студии. Однако особое место среди пространств для выступлений занимают открытые площадки, которые имеют собственную специфику работы со звуком, светом, декорацией, имеющимся инструментарием, а также стоит отметить, что данный вид площадок может быть использован только в тёплое время года. Обратим внимание и на тот факт, что в данной статье под «открытой площадкой» понимается любое уличное пространство (парки, аллеи, набережные, пляжи, скалистая, горная, карьерная, пустынная местность, пустыри, лес, поля и т. д.), а не специально построенная летняя сцена или сборная конструкция, зачастую используемая для проведения летних фестивалей.

В чём же заключается специфика? Звук на открытом пространстве рассеивается быстрее, поглощается близлежащими объектами, смешивается с посторонним шумом, тогда как условная «коробка» крытой площадки проектируется таким образом, чтобы звук был направлен на зрителя, если это концертный зал, либо, чтобы, «ударяясь» о стены, он мог разноситься эхом. При любом из условий, в крытом помещении вероятность того, что шум перекроет основной звук, значительно меньше. Однако именно такой эффект рассеивания звука на открытой местности, равно как и посторонние звуки, могут стать «изюминкой» представления. При использовании записи композиций необходима мощная звукопроизводящая аппаратура, для которой, в случае непогоды, необходимо подготовить защитные чехлы. Что касается живого исполнения, то при выборе дат показа необходимо учитывать климатические условия местности, поскольку в случае изменения погодных условий извлечь необходимый звук из инструмента может быть просто невозможно.

Работа со светом возможна начиная с того момента, когда наступают сумерки, поскольку даже самые сильные прожекторы не будут видны в дневное время, сливаясь с солнечным светом. Однако, в этом и заключается преимущество открытой площадки в дневное время: световое оборудование или не понадобится вовсе, или будет необходимо в минимальном количестве. В том случае, когда показ запланирован на вечернее время, равно так же, как и при работе со звуком, необходима грамотная расстановка, чтобы свет не рассеивался в пустоту, а собирал пространство в единую композицию. Ещё одним техническим условием, которое необходимо предусмотреть при работе на открытом пространстве с использованием звуковой и световой аппаратуры – генераторы и любые другие источники питания, обеспечивающих бесперебойную работу оборудования.

Зачастую пространство выбирается в зависимости от концепции представляемого действия. Пространство задаёт не только рамки возможностей, но и способствует появлению некоего стимула к созданию какого-либо представления. В условиях площадки на открытом пространстве чаще всего уже присутствуют какие-либо предметы или сооружения, конструкции – это условный инструментарий, который может быть дополнен специально созданными декорациями, но ровно так же оставлен без изменений. В каждом представленном случае (свет, звук, декорации, инструментарий) то,

как будет выглядеть итоговая площадка для выступления зависит от самой идеи. Безусловно этот же принцип сохраняется и для крытых площадок, однако площадь действия на открытом пространстве не ограничена, что позволяет зрителю, например во время перформанса, передвигаться с одной локации на другую.

Обозначив основные особенности работы на открытом пространстве, рассмотрим конкретный пример. Но сначала уделим внимание нескольким характеристикам природы и ландшафта Дальнего Востока, в частности города Владивосток. Итак, Российский Дальний Восток расположен на стыке Тихоокеанской и Евразийской литосферных плит, что является причиной гористого рельефа, занимающего три четверти территории всего региона. Владивосток, являясь городом-портом, расположен на сопках между Амурским и Уссурийским заливами, что привело к образованию множества бухт и мелких заливов. Находится Владивосток на одной широте с г. Сочи, однако климат в Приморском крае суровее: часто дуют сильные ветры, начало лета – время тайфунов, снег начинает идти ближе к концу зимы, а «бархатный сезон» начинается лишь в конце августа. Природа Владивостока богата хвойными (кедр, пихта, ель, лиственница), мягкоствольными (берёза белая, осина, липа) и твёрдолиственными (дуб, ясень, ильм) породами. [12] Все эти параметры в совокупности придают городу свою особую атмосферу и создают его неповторимый облик.

Природа и ландшафт Владивостока уже больше полутора столетий побуждает художников, поэтов и писателей-прозаиков, музыкантов, танцоров и многих других творцов создавать произведения именно на этой земле. Как стремительно развивающийся удалённый от центра страны город, Владивосток и сегодня притягивает, в широком смысле слова, художников, которые творят во Владивостоке, для жителей Владивостока и вместе с ними. Следуя данному принципу, приехавшая в город-порт команда «RADI SVETA» [8] летом 2023 года провела междисциплинарную лабораторию современного театра «RADI SVETA LAB 2023» [6], итогом которой стал состоявшийся четырнадцатого июля перформанс «Кто я?» на открытом пространстве верхней площадки Нагорного парка [11].

«RADI SVETA LAB 2023» проходила в нескольких городах России (Казань, Тюмень, Владивосток, Петропавловск-Камчатский), однако именно в Приморском крае создатели проекта нашли «широту мысли, широту взгляда, широту каких-то сил природных стихий, которые могут помочь прямо здесь, на земле в реализации своих целей. Смотри на море, смотри на сопки ты сразу можешь понять: «а что ты можешь привнести в эту жизнь, а какой масштаб в твоей жизни кроется за тем, что ты появился на свет?»» (А. Румянцева – хореограф лаборатории). [6, 11:18 – 11:47] Лаборатория представляла собой семидневный интенсив с множеством практик, в том числе психологической направленности, которые позволили участникам осознать и переосмыслить некоторые жизненные установки, начать поиск ответов на вопросы «кто я? / какой я? / почему я такой?».

Подобные вопросы имеют философскую природу, в том плане, что в течение всей жизни человек может задавать их себе, и каждый раз в разном возрасте ответы могут отличаться, поскольку меняется сам человек, меняется мир вокруг него, меняется его окружение. Находить эти самые ответы человек способен в различных формах проявления жизнедеятельности в том числе в природе, творчестве, беседе с людьми, рабочих задачах и во многом другом, а также во взаимодействии этих форм.

Как происходит подобная работа на практике? В качестве примера вернёмся к перформансу «Кто я?». Перформанс – это не просто концепт или идея, это такой же сложный подготовительный процесс, как и при работе, например над постановкой балета или написанием картины. В этот процесс закладывается как физическая работа, так и психологическая; и если физическое действие – это внешняя часть работы, то психологические процессы – внутренняя работа, для которой необходим импульс извне. Таким образом происходит взаимообмен окружающего мира и человека силами, энергиями, потоками и импульсами для того, чтобы жизнь развивалась, направлялась: природа своим существованием через созерцание её человеком направляет импульсы (прилив сил, энергию, поток мыслей и т. д.), которые заставляют проводить внутреннюю работу, в дальнейшем выходящую через физическое действие, которое в свою очередь является импульсом для природы. Точно таким же образом объясняется взаимодействие людей: кто-то является инициатором импульса, принимающая сторона, обработав данный импульс, направляет свой в другого человека – это является принципом как вербального, так и невербального общения. Подобный циклический процесс происходил и во время показа перформанса.

Суть процесса в следующем: пройдя подготовительный этап, где каждый перформер прошёл цикл взаимодействия с природой и другими участниками, выходя на площадку для выступления, в данном случае на верхнюю открытую смотровую площадку Нагорного парка, становится звеном в цепи передачи импульса от природы к человеку, таким способом, как бы сливаясь с окружающей средой, посредством физических действий, конкретно пластики современного танца, транслирует подсказки к ответу на вопрос «Кто я?». Перформанс – это не только про того, кто его создаёт и кто его исполняет, но и про зрителя. Именно зритель является ключевым, поскольку любое творчество создаётся для людей, даже если их будет совсем небольшое количество. Одна из задач показа заключалась в том, чтобы заставить зрителя задаться главным вопросом, постараться во время просмотра найти ответ или путь, который приведёт к ответу.

На показ перформанса от команды «RADI SVETA» собралось порядка ста двадцати человек несмотря на то, что в день показа во Владивостоке шёл дождь, а открытая верхняя часть Нагорного парка – это хорошо продуваемая местность. Это был некий вызов и для организаторов-создателей, и для участников, и для зрителей. Однако, именно земля Приморского края, если можно выразиться, призвавшая организаторов во Владивосток, вдохновила своей природой и силой на создание сильнейшего по своей энергетике перформанса. Об этом можно судить по последним кадрам видеотчёта [6] где, стоя под проливным дождём и сильными порывами ветра, зрители пропускали через себя истории выступающих, находили то, что их внутренне «цепляло», и выпускали свои чувства через слёзы или улыбки. Отметим, что не в последнюю очередь на подобный исход повлияла сила природы и особенности открытой площадки, а также способность участников к передаче импульсов, трансляции идей через выполнение определённых задач, открытость зрителя к принятию этих идей и импульсов через наблюдение за происходящим процессом поиска, что и является сутью перформанса и импровизации в современном танце.

Итак, подводя итог вышесказанному: 1) на сегодняшний день современный танец только оформляется с теоретической точки зрения, являясь полем изучения не только танцоров- и хореографов-практиков, но и исследователей-теоретиков; 2) техника импровизации в современном танце роднит его с перформансом, основные сходства которых заключаются в принципе «здесь и сейчас», в поиске разнообразных форм выражения идей и концептов, а также в стремлении приобщить к данным видам искусства как можно больше людей; 3) для усиления эффекта используются открытые площадки для выступлений, имеющие свои технические особенности работы со звуком и светом, однако позволяющие в творческом плане лучше представлять задуманную идею и концепт; 4) природа является источником вдохновения многих творцов, она помогает художникам, направляя импульсы, заставляя работать внутренние процессы, чтобы в дальнейшем человек создал или произвёл что-либо, находящее отклик у природы, тем самым позволяя происходить естественному циклу взаимообмена энергиями между человеком и природой; 5) природа Дальнего Востока России – уникальное явление, способное дать необходимый художнику творческий импульс для создания настоящего, честного и чувственного произведения искусства.

Таким образом, искусство и природа неразрывно связаны, поскольку искусство создаётся человеком, а человек, в свою очередь, является продолжением природы, и как уникальна природа, так уникально каждое проявление человека.

1) Александрова Н. А., Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Н. А. Александрова – СПб: Издательство «Планета музыки» – 2011 г. – 624 с.

2) Антипин В. В., О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике / В. В. Антипин – СПб: Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (58) – 2018 г. – С. 125–134

3) Нестерова К. В., Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков / К. В. Нестерова – Екатеринбург: Сборник материалов I Всероссийской научно-практической конференции 26 сентября 2020 года – 2020 г. – С. 17–24

4) Шульц Д. В., Современный танец в цифровом пространстве: кинотанец в условиях пандемии COVID-19 / Д. В. Шульц – Чита: Гуманитарный вектор, Т. 16, № 2 – 2021 г. – С. 97–102

Источники:

- 5) Echad Mi Yodea by Ohad Naharin performed by Batsheva [Электронный ресурс]: видеозапись. 2016. – 2024 г. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=7v6tY_u-Mls&list=LL&index=246&t=11s – Дата обращения: 15.03.2024
- 6) RADI SVETA LAB Владивосток – Междисциплинарные лаборатории по современному театру [Электронный ресурс]: видеозапись – 2024 г. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=WpqbWdEoT6A> – Дата обращения: 16.03.2024
- 7) Rosas Danst Rosas by Anne Teresa De Keersmaecker performed by Cynthia Loemij, Sarah Ludi and Samantha Van Wissen [Электронный ресурс]: видеозапись. 2008. – 2024 г. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis> – Дата обращения: 15.03.2024
- 8) Агентство социокультурных инициатив RADI SVETA [Электронный ресурс]: сайт организации – 2024 г. – Режим доступа: <https://radisveta.com/> – Дата обращения: 16.03.2024
- 9) Культура.РФ, Перформанс [Электронный ресурс]: сайт проекта – 2024 г. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/performans/> – Дата обращения: 15.03.2024
- 10) Лашенов В., Танец – это не айфон [Электронный ресурс]: художественный журнал. 2017. № 103 – 2024 г. – Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> – Дата обращения: 14.03.2024
- 11) Нагорный парк. Туристический портал Приморского края [Электронный ресурс]: интернет-портал – 2024 г. – Режим доступа: <https://visit-primorye.ru/sights/vladivostok/nagornyy-park/> – Дата обращения: 16.03.2024
- 12) Основные географические сведения о Дальнем Востоке [Электронный ресурс]: статья – 2024 г. – Режим доступа: <https://wika.tutoronline.ru/geografiya/class/9/osnovnye-geograficheskie-svedeniya-o-dalnem-vostoke> – Дата обращения: 16.03.2024
- 13) Павел Кузьминых, Kinoperformance [Электронный ресурс]: запись в социальной сети «ВКонтакте». 2022. – 2024 г. – Режим доступа: <https://vk.com/kinoperformance> – Дата обращения: 14.03.2024.

УДК 792.03

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АКТЕРОВ ЕВРЕЙСКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА Г. БИРОБИДЖАНА (Х. И М. ЭПШТЕЙН, Б. ШИЛЬМАН И М. ШЕЙН)

С.Ю. Гамалей,

Дальневосточный юридический институт МВД РФ
Кафедра государственно-правовых дисциплин
680030, Россия, г. Хабаровск, пер. Казарменный 15
89625831052
кандидат исторических наук, доцент
s.u.gamaley@mail.ru

Аннотация. На современном этапе развития Российской Федерации культура возведена в ранг национальных приоритетов. В соответствии со ст. 44 Конституции РФ «каждый обязан заботиться о сохранении исторического и культурного наследия» своей страны. Театральное искусство неотделимо от людей, которые являются ее творцами: режиссеры, актеры, балетмейстеры, декораторы, музыканты своей деятельностью вносят огромный вклад в развитие культуры. Именно поэтому целью работы стало исследование биографии и творчества двух семейных пар – актеров Еврейского народного театра: Хаи и Макса Эпштейн, Берты Шильман и Михаила Шейна. Эти талантливые люди работали на театральных подмостках г. Биробиджана с момента основания Еврейской автономной области. Они приехали, чтобы в условиях существования новой территориальной единицы развивать еврейское театральное искусство. Именно поэтому в качестве актеров они работали в Биробиджанском государственном еврейском театре им Л. Кагановича, после его закрытия вынуждены были принять разные решения о будущей профессии, но в условиях создания в 1967 г. Еврейского народного театра они продолжили свое творчество уже на его сцене.

На основе анализа архивных документов автор раскрыл отдельные факты биографии актеров, особенности их творческой жизни. Анализ статей периодических изданий помог изучить отдельные творческие работы, в которых они принимали непосредственное участие. Новизна исследования заключается в том, что биография и творчество этих талантливых людей не являлось предметом исследования советских и российских авторов, как и деятельность других членов актерской труппы театра, поскольку советская политика в отношении еврейской диаспоры не единожды меняла свой вектор. Кроме того, в условиях космополитизма и начавшихся в конце 1940-х годов репрессий в отношении еврейской интеллигенции города Биробиджана информация об этих актерах была ограничена сухими фактами их участия в отдельных спектаклях коллектива. Лишь в конце 1980-х годов, когда еврейский народный театр отмечал 20-летие своей творческой деятельности, журналисты газеты «Биробиджанская звезда» написали несколько статей об актерах Еврейского народного театра. Именно поэтому информация, представленная в статье, может послужить основой для более детального изучения жизни и творчества всех актеров еврейского народного театра г. Биробиджана.

Ключевые слова: еврейский народный театр, М. Эпштейн, Х. Эпштейн (Сегал), Б. Шильман, М. Шейн, Еврейская автономная область, М. Бенгельсдорф, «Стемпеню», еврейские актеры, «Биробиджанская звезда», «Колдунья».

S.Y. Gamaley
Far Eastern Law Institute
of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation
Department of State Legal Disciplines
680030, Russia, Khabarovsk, Kazarmenny lane 15
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
s.u.gamaley@mail.ru

Abstract. At the present stage of development of the Russian Federation, culture has been elevated to the rank of national priorities. In accordance with Article 44 of the Constitution of the Russian Federation, "everyone is obliged to take care of the preservation of the historical and cultural heritage" of his country. Theatrical art is inseparable from the people who are its creators: directors, actors, choreographers, decorators, musicians make a huge contribution to the development of culture through their activities. That is why the purpose of the work was to study the biography and work of two married couples – actors of the Jewish folk theater: Khai and Max Epstein, Bertha Shilman and Mikhail Shein. These talented people have been working on the stage of Birobidzhan since the founding of the Jewish Autonomous Region. They came to develop Jewish theatrical art in the conditions of the existence of a new territorial unit. That is why they worked as actors at the Birobidzhan State Jewish Theater named after L. After its closure, they were forced to make different decisions about their future profession, but in the conditions of the creation of the Jewish folk Theater in 1967, they continued their work on its stage.

Based on the analysis of archival documents, the author revealed some facts of the biography of the actors, the peculiarities of their creative life. The analysis of articles from periodicals helped to study individual creative works in which they were directly involved. The novelty of the study lies in the fact that the biography and work of these talented people was not the subject of research by Soviet and Russian authors, as well as the activities of other members of the theater's acting troupe, since Soviet policy towards the Jewish diaspora changed its vector more than once. In addition, under the conditions of cosmopolitanism and the repressions against the Jewish intelligentsia of the city of Birobidzhan that began in the late 1940s, led to the fact that information about these actors is limited to the dry facts of their participation in individual performances of the collective. Only in the late 1980s, when the Jewish People's Theater celebrated the 20th anniversary of its creative activity, journalists of the newspaper Birobidzhan Zvezda wrote several articles about the actors of the national Jewish theater. That is why the information presented in the article can serve as a basis for a more detailed study of the life and work of all the actors of the Jewish Folk Theater of Birobidzhan.

Key words: Jewish Folk Theater, M. Epstein, H. Epstein (Segal), B. Shilman, M. Shein, Jewish Autonomous Region, M. Bengelsdorf, «Spempenyu», Jewish actors, «Birobidzhan star», "The Sorceress".

Еврейская автономная область представляет собой отдельный субъект Российской Федерации. Ее создание являлось реализованным советским правительством решением в рамках осуществляемой в СССР национальной политики, когда всем нациям были предоставлены широкие права, в том числе и на создание собственных национальных автономий. Кроме того, в условиях уже созданных

национальных самостоятельных территориальных единиц народы получили возможность развития собственной национальной культуры и своего языка.

Однако, развитие Еврейской автономной области на протяжении всего периода ее существования, как отмечает в своих исследованиях В.С. Гуревич [3], было подчинено стратегическим задачам внутренней политики, осуществляемой в стране, именно поэтому в условиях политических репрессий конца 1930-х гг. идея создания собственной национальной республики так и не была реализована.

Уже после Великой Отечественной войны, в условиях развернувшейся борьбы с космополитизмом национальная культура ЕАО была зажата в жесткие рамки: были закрыты еврейские школы, еврейский театр, периодические издания на идише. Лишь с наступлением «оттепели» еврейская культура вновь смогла заявить о себе как об особом уникальном явлении. Так, в 1965 г. в г. Биробиджане вновь после двадцатилетнего перерыва появляется еврейский театр, вначале как самостоятельный коллектив при Доме культуры г. Биробиджана, но спустя два года – уже в статусе Еврейского народного театра.

Творческая деятельность этого коллектива продлилась до 1991 г. За время его существования им руководили три талантливых режиссера (М. А. Бенгельсдорф, Б.Л. Шильман, В.А. Землянский), которые проводили собственную творческую работу по созданию уникального репертуара. В новом ракурсе на сцене Еврейского народного театра были поставлены спектакли по рассказам талантливого еврейского писателя Шолом-Алейхема, классика еврейской драматургии, к чьим работам обращались все еврейские коллективы, когда либо существовавшие в России.

На его подмостках работали уникальные люди, которые смогли сочетать обычную работу на предприятии с творческой работой в качестве артиста народного театра. Люди безусловно талантливые, увлеченные искусством. Творчество и жизнь этих людей никогда не была предметом исследования ученых, поскольку большинство из них не были профессиональными артистами, их участие в спектаклях носило эпизодичный характер. Их имена можно встретить исключительно на сохранившихся афишах еврейского народного театра, в фондах государственного архива ЕАО, а также на страницах газет «Биробиджанская звезда» и «Биробиджанер Штерн», издававшихся в Еврейской автономии с момента ее появления и по настоящее время. Имена этих талантливых людей встречаются в прессе при анализе спектаклей, поставленных на сцене народного еврейского коллектива. Их преданность своему делу, безусловно заслуживает того, чтобы о них вспомнили.

Из артистов Еврейского народного театра особенно известными были две семейные пары: супруги Хая Борисовна и Макс Исаакович Эпштейны и Берта Шильман и Михаил Шейн. Обе эти семьи сложились в условиях творческой деятельности на подмостках Государственного еврейского театра им. Л. Кагановича (1934–1949 гг.). Обе пережили трудный период после закрытия театра, но после возрождения еврейского коллектива, пусть и в форме народного, обе семейные пары стали участниками театральной труппы.

Хая Сегал (Эпштейн) прибыла на станцию Тихонькая из Одессы в 1930-е гг., когда со всего Советского Союза и не только приезжали комсомольцы для освоения новой территории. Она часто вспоминала свою первую встречу с Биробиджаном, когда после долгих дней в поезде она спрыгнула со ступенек вагона и оказалось по колено в болотной воде, невольно у нее вырвалось фраза о немедленном отъезде, однако на импровизированном перроне она услышала звуки оркестра, который встречал всех прибывших, и эта музыка привязала ее к новому городу навсегда [10, с. 3].

Иначе попал в Биробиджан Макс Эпштейн (Мордух Ицкович). В 1930-е гг. он уже закончил актерский и литературный факультет Одесского музыкально-драматического института, с успехом писал песни на идише и был актером одного из еврейских театров. В Биробиджан его пригласил новый художественный руководитель БирГОСЕТа М.И. Гольблат. Хая и Макс встретились на сцене молодого еврейского театра, одиннадцатого еврейского коллектива СССР, но самого молодого и талантливого, так как большинство его актеров были учениками великого еврейского театрального деятеля – Соломона Михоэлса.

Многие, кто лично знал эту семейную пару, удивлялись непохожести характеров супругов. Макс Исаакович был интеллигентен, энциклопедически образован, сдержан. Хая напротив, была крайне эмоциональна, резкая, с глубоким чувством юмора, всегда красиво одевалась и привлекала к себе внимание. Их брак у обоих был второй. «Первая жена Макса Исаковича живьем была зарыта

фашистами в белорусском городе Слуцке. Родители и ребенок погребены были вместе с ней. Хая всю жизнь говорила о ней только в превосходной степени. С глубоким уважением в их доме производили имя и первого мужа Хаи – талантливого музыканта и дирижера Льва Сегала» [8, с. 3].

Так как в Одессе Хая закончила музыкальное училище по классу трубы, в Биробиджане она стала участницей самодеятельного музыкального оркестра, артисты которого выезжали с концертами в соседние села. В период Великой Отечественной войны Хая в составе бригады артистов обслуживала деревни, призывные пункты, выезжала с концертами в военные дивизии. Обладая хорошим голосом, она исполняла русские, советские, еврейские песни. Условия работы в военные годы были крайне тяжелые. Однажды, отправляясь на работу в 83 стрелковую дивизию, она чуть не замерзла насмерть, поскольку артисты добирались на лошадях в зимнее время. За работу в годы Великой Отечественной войны Хая получила благодарность от военного совета дальневосточного фронта [10, с. 3].

Что касается Макса Исакович Эпштейна, он также являлся творческим человеком, работая в театре, писал стихи и музыку. Именно он, сотрудничая с известными поэтами Биробиджана И. Бронфманом, Л. Школьником, В. Соломатовым написал музыку к их стихам. Его произведения активно печатались на страницах областных газет, в журнале «Советиш Геймланд». Сегодня с ними можно познакомиться на страницах коллективных сборниках самодеятельных композиторов ЕАО [7, с. 81].

В 1949 г., в условия активной борьбы с космополитизмом, был закрыт Государственный еврейский театр им Л. Кагановича; многие поэты, писатели, актеры и иные творческие люди еврейской национальности, были арестованы и попали в лагеря. Макс и Хая стали искать себе другую работу. В результате Макс Эпштейн после закрытия театра стал преподавать музыку в педагогическом училище по классу фортепиано. Хая стала маникюршей в Комбинате бытового обслуживания, сама она всегда считала свою работу лишь хобби, хотя эта работа являлась официальным местом ее трудоустройства.

Но главной привязанностью супругов стал еврейский народный театр, в котором они работали с момента его открытия. М. А. Бенгельсдорф, первый руководитель и создатель коллектива, также был актером БирГОСЕТа, после закрытия и ареста жены – поэтессы Л. Вайсерман, стал работать на швейной фабрике. Именно он в 1965 г. инициировал возрождение еврейского театра, и он пригласил супругов Эпштейн для работы.

Уже в первом спектакле возрожденного еврейского коллектива, поставленного по пьесе Шолом-Алейхема «Мазлтоф» («Поздравление»), супруги Эпштейн приняли непосредственное участие [13, с. 4]. Совместной удачей Эпштейнов стала их работа в спектакле «Степеню» (по Шолом-Алейхему) в 1974 г. Данная повесть рассказывала о загубленной любви талантливого скрипача Стэмпеню и кроткой девушке Рохэлэ, которым не суждено было быть вместе по причинам несовершенства мира, где властвует зависть, жадность и богатство. В этом спектакле Хая играла роль Досе-Малке (свекрови Рохэле), а Макс – Хайкл-Бадхна (друга Стемпеню). Вот что об их участии было написано в газете «Биробиджанская звезда»: «Большая творческая удача спектакля – работа супругов Эпштейн, создавших качественные образы своих героев. С самого начала действия пьесы актер погружается в свой образ. Так, когда старый Хайкл-Бадхн рассказывает девочке о том, какой великий музыкант Стемпеню, его глаза горят восторгом, чувством беспредельной гордости за светлый талант своего молодого друга. Забыв о годах Хайкл-Бадхна, вскакивает на стул и самозабвенно врет о том, как стаю волков усмирил своей волшебной игрой на скрипке Стемпеню» [12, с. 4]. Вот таким живым, колоритным, многогранным актером запомнился Макс Эпштейн своим зрителям.

Что касается Хаи, то ее популярность была более высока, чем у ее мужа, поскольку, обладая хорошим голосом, она принимала участие в многочисленных смотрах художественной самодеятельности, проходящих в ЕАО. Особенную известность получила песня «Биробиджан» в ее исполнении.

За годы работы супруги Эпштейн получили множество наград. Дважды становились лауреатами Всероссийского смотра художественной самодеятельности, были дипломантами городского фестиваля художественной самодеятельности, участниками фактически всех постановок Еврейского

народного театра [3, с. 4]. До конца 1980-х гг. они являлись участниками этого уникального творческого коллектива.

Вторым не менее счастливым семейным и творческим союзом, сложившимся в еврейском театре, можно считать супружескую пару: Берту Львовну Шильман и Михаила Ефимовича Шейна. Берта Львовна родилась на Украине в 1908 г. и всегда мечтала стать актрисой. В конце 1920-х гг. она вышла замуж, родила дочь и в тяжелые годы Гражданской войны потеряла своих родителей. Но страсть к искусству манила ее всегда, поэтому, разорвав отношения с мужем, она уехала в Москву и с 1930 по 1933 гг. обучалась в театральной студии С. Михоэлса. Об этом периоде своей жизни во всех своих интервью газете «Биробиджанская звезда» она вспоминала с глубоким чувством уважения к своему учителю С. Михоэлсу, который, по ее словам, «был прекрасным и душевным человеком, удивительно талантливым актером» [5, с. 3] и именно он научил ее быть не просто актрисой, но и режиссером.

С 1933 г. Б. Шильман вместе с М. Эпштейном работала в Крымском еврейском колхозном театре. Коллектив был молодой и талантливый. Именно здесь М. Эпштейн написал для постановки пьесу «Сорняк», в которой играла Б. Шильман. В 1934 г. Берта Львовна покидает Крым и переезжает в Биробиджан. Именно здесь она сформируется как профессиональная актриса. Здесь же она познакомится со своим мужем, актером М. Шейном.

Михаил Ефимович Шейн приехал в Биробиджан 7 мая 1934 г. в день создания Еврейской автономной области. В годы Великой Отечественной войны он ушел на фронт. В 1941 г. участвовал в битве под Москвой, а в 1945 г. – в боях на Одере. Был кавалером трех боевых орденов и многих медалей. На фронте с ним произошел удивительный случай – когда под Альтманом вражеский осколок попал ему в грудь, медаль «За оборону Москвы» защитила воина от смерти. После госпиталя М. Шейн вернулся в Биробиджан и продолжил работать в театре. Возможно, именно героическое прошлое помогло этой семье избежать ареста после закрытия БирГОСЕТа. Но отсутствие работы заставило Б. Шильман и М. Шейна переехать на Сахалин.

Возрождение еврейского театра в 1960-е гг. побудило их вновь вернуться в Биробиджан для работы в новом коллективе. После смерти первого руководителя еврейского народного театра М. А. Бенгельсдорфа Берта Львова восемнадцать лет будет руководителем коллектива, Михаил Шейн будет работать на добровольных началах, как и все актеры этого коллектива. И в каждом спектакле он будет играть свою роль. Он будет активно помогать жене в творчестве: участвовать в выборе пьес, консультировать молодых актеров, проводить репетиции. Берта Львовна ценила эту помощь и всегда говорила с благодарностью о своем муже. В отличие от семьи Эпштейнов, Берта и Михаил были очень похожи по темпераменту, по взглядам; те, кто лично был знаком с этой супружеской парой, говорили о них как о союзе двух духовно близких людей.

В качестве режиссера Б.Л. Шильман будет возрождать еврейские театральные традиции. С большим успехом она поставит пьесу А. Гольдфадена «Колдунья», в которой сама сыграет главную роль – колдуньи, что не соответствовало театральной традиции, так как эту роль всегда исполняли мужчины. Но талантливая актриса, как писали журналисты газета «Биробиджанская звезда», смогла передать в этой роли своеобразный, очень выразительный и колоритный рисунок. Убедительно показала она в Яхне олицетворение бездушия, несправедливости, господствующих в обществе, где «человек человеку – волк» [3, с. 4].

Помимо спектакля «Колдунья» успехами режиссера Б. Шильман и актеров М. Шейна, Х. и М. Эпштейнов станут спектакли «Тевье Молочник» и «Стемпеню» бессмертного Шолом-Алейхема, постановки пьес Л. Леонова «Нашествие» и еврейского писателя-биробиджанца Б. Миллера «Чудес не бывает» и «33 богатыря».

Для подготовки молодых кадров Берта Львовна Шильман инициировала создание в 1972 г. театральной студии, идею которой она взяла у своего учителя С. Михоэлса. Руководство студией возложили на режиссера еврейского народного коллектива [1].

Единственной нереализованной мечтой режиссера Б. Шильман стала постановка спектакля «Блуждающие звезды (по Шолом-Алейхему)», о которой она всегда мечтала и говорила в интервью [11, с. 4]. Но в связи с началом перестройки в Еврейской автономии начинается массовое переселение евреев в Израиль, новых актеров в коллектив не удалось привлечь. Сама Берта Львовна также

была не молода. Поэтому в 1987 г. руководителем коллектива стал новый режиссер В.А. Землянский, который в благодарность Берте Львовне первой своей работой сделал спектакль «Блуждающие звезды» [10, с. 4].

В конце 1980-х годов Еврейский народный театр будет переживать сложный период творчества. Экономические реформы, проводимые в СССР, перевод творческих коллективов на самоокупаемость приведут к кризисным явлениям не только в данном творческом коллективе, но и во всех учреждениях культуры и искусства страны. Новый режиссер В. Землянский будет порою успешно искать новые формы для привлечения внимания к творчеству театра, но отсутствие зрителей заставит режиссера отказаться от использования еврейского языка, что естественно привело к уничтожению национального колорита. Опытные актеры в лице семьи Эпштейн, Б. Шильман и М. Шейна не могли спасти коллектив, они сами находились в преклонном возрасте и ввиду этого перестали принимать участие в постановках Еврейского народного театра. В конце 1980 – начале 1990-х гг. они уйдут из жизни. В 1990 г. еврейский народный театр в результате реорганизации превратится в театр-студию «Когалет».

Таким образом, в 1960–1980 гг. в созданной по решению советских органов власти Еврейской автономной области существовал Еврейский народный театр, в котором работали талантливые актеры и режиссеры, внесшие огромный вклад в театральное искусство еврейского народа. Как пишет в своих воспоминаниях Б. Герцберг [2, с. 101], достать билет на премьеру нового спектакля этого коллектива было крайне сложно. Зрители независимо от национальности и знания еврейского языка любили этот творческий коллектив и его актеров за качественные постановки и еврейские традиции, отображаемые в его творчестве.

-
1. Государственный архив ЕАО (ГАЕАО). Ф. 180. Оп. 1. Д. 37 а. Л. 7.
 2. Герцберг Б.Н. Годы далекие время близкое. Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1988. – 124с.
 3. Глазунова И. В театре без них не обойтись // Биробиджанская звезда. 1985. 8 декабря. С. 3.
 4. Гуревич В.С. Еврейская Автономная область: из прошлого в настоящее. История становления и развития Еврейской автономии на Дальнем Востоке. Хабаровск: Омега-пресс. 2020. 524 с.
 5. Дмитриенко Э. Счастье актрисы // Биробиджанская звезда. 1978. 18 июня. С. 3.
 6. Конник Ш. Ты помнишь, товарищ // Биробиджанская звезда. 1985. 20 октября. С. 3.
 7. Кудиш Е. Славен в стихах и песнях Биробиджан. Музыкально-поэтический сборник. Биробиджан, 1997. 165 с.
 8. Новикова Ю. И связан я одной судьбой // Биробиджанер штерн. 20 февраля 2015. С. 3.
 9. Сайфулин С. Двадцать лет спустя // Биробиджанская звезда. 1986. 15 января. С. 4.
 10. Славина А. Свет немеркнущих звезд // Биробиджанер штерн. 1989. 9 августа. С. 3.
 11. Соломатов В. Скованные одной цепью // Биробиджанская звезда. 1987. 4 марта. С. 4.
 12. Таскаева А. Второе рождение «Степеню» // Биробиджанская звезда. 1974. 11 июня. С. 4.
 13. Фридман Н. Поздравляем // Биробиджанская звезда. 1965. 21 декабря. С. 4.

**ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО МЕТОДА
В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ПРИМОРСКОГО ХУДОЖНИКА В.А. ГОНЧАРЕНКО)**

К.В. Гольцова,

аспирант

Дальневосточный федеральный университет

Школа искусств и гуманитарных наук

**FEATURES OF THE BIOGRAPHICAL METHOD APPLICATION
IN THE STUDY OF CREATIVE HERITAGE
(USING THE EXAMPLE OF THE PRIMORSKY ARTIST V.A. GONCHARENKO)**

K.V. Goltsova,

PhD student

Far Eastern Federal University

School of Arts and Humanities

«Не существует на самом деле того, что величается искусством.

Есть художники»

Э. Гомбрих «История искусств».

Биографический метод исследования творчества является частью комплексного подхода в изучении теории и истории искусства. Биография художника рассматривается как исключительное явление, творец и творчество представляют собой замкнутое единство.

Процесс написания биографии является творческим процессом, находящемся в постоянном развитии. Общество меняется и меняются подходы в биографическом методе, это позволяет проследить развитие и появление новых направлений в биографических исследованиях [7].

Характерные черты биографического метода исследования следует назвать следующие: объектом исследования биографического метода является жизненный путь художник; цель метода – полнота реконструкции прошлого путем анализа событий, поступков, обстоятельств;

задачи метода – открытие «закона» индивидуальности изучаемого художника на основе исследования реального процесса жизнедеятельности.

Особо стоит отметить неразрывную связь личности художника и эпохи, в которую он создает свои произведения, что является определяющим фактором в биографическом подходе. Художник является продуктом эпохи, а его произведения продуктом духовного развития автора.

Проблемой в использовании биографического метода в исследовании творчества является невозможность беспристрастно оценить творческую личность в ее историческом развитии.

Исследуя творческое наследие приморского художника В.А. Гончаренко, автор данной работы использует методологический прием разделения на периоды и детальный анализ мест, событий, обстоятельств и состояния общества, повлиявшего на развитие таланта.

В творчестве В.А. Гончаренко выделяются периоды становления личности. В данном докладе автор рассматривает ранний период жизни художника.

Вениамин Алексеевич Гончаренко родился в 1929 году в Кадиевка Луганской области (город был переименован в Стаханов). Первое временное поселение людей на территории, где ныне находится Кадиевка, появилось в 1696 году. Это означает, что город имеет давнюю историю, культуру и традиции, а самое главное – это место богато на выдающихся личностей. Поселение носило название Овраг Каменный. В 1707 году город получил новое название – Проток Гриценков. В первой четверти XIX века на землях современного Стаханова были впервые найдены залежи каменного угля. А уже в 1890 году на этой территории действовало 5 акционерных обществ по добыче угля.

Как известно, 31 августа 1935 года на шахте «Центральное Ирмино» Алексей Стаханов установил мировой рекорд производительности труда на отбойном молотке, нарубив за 5 часов 45 минут 102 тонны угля, перевыполнив норму в 14 раз. Так зародилось Стахановское движение.

В эти годы Вениамину Алексеевичу было 6 лет. Эти события и люди окружали художника с детства, он видел волевых, сильных, трудолюбивых и целеустремленных людей. Такой пример для подражания формировал личность художника с ранних лет.

Выдающиеся личности несомненно повлияли на формирование мировоззрения и творческого потенциала художника В.А. Гончаренко. Все это отразилось в его работах и темах его творчества, а именно горняцкая тематика, портреты шахтеров.

В родном городе художника, по найденным данным, жило много достойных деятелей, почетных шахтеров (Григорий Алексеевич Мордовцев (1901), Пётр Ефимович Синяговский (1906), Константин Григорьевич Петров – инициатор стахановского движения) и других.

Население города к тому времени составляло 38 тысяч человек (для сравнения, как в городе Артеме, Приморский край). Из этого следует что, все события, обстоятельства напрямую касались В.А. Гончаренко, находили отражение в его жизни и формировали его мировоззрение.

В городе Стаханове был Дворец культуры (ДК имени Горького), дом пионеров, которые в раннем возрасте посещал художник. В городе действовали несколько православных церквей, так же заложивших основы мировосприятия художника.

Как говорил сам художник в интервью, «наибольшее влияние на него оказала семья, воспитание. В детстве В.А. Гончаренко мечтал стать летчиком, как отец. В три года у него появились карандаши, и он, как умел, рисовал самолеты и папу за штурвалом. В пять лет отец принес ему масляные краски, и любимыми персонажами его рисунков стали герои киноленты о Чапаеве. А когда ему исполнилось 12, началась война, тут же ставшая главной темой его сюжетов. Его никто не учил живописи, он писал по наитию и со временем точно определился с выбором профессии» [3].

Важно отметить что Вениамин Алексеевич учился в очень известных учебных заведениях, которые наверняка оставили отпечаток и явились фундаментом для его преподавательской, образовательной деятельности.

Среди них: Одесское художественное училище имени М. Б. Грекова- старейшее художественное учебное заведение на Украине.

Первым художественным заведением на территории современной Украины была Одесская художественная школа рисования, утвердившаяся впоследствии в статусе художественного училища. Основана 30 мая 1865 года. Директором школы был избран Ф. Ф. Мальман, который и составил проект правил школы.

Долгое время школа существовала на добровольные пожертвования и не имела постоянного адреса. На протяжении 30 лет решение проблемы местонахождения школы были заботой вице-президента Одесского общества изящных искусств Франца Осиповича Моранди, который находил время и силы для обустройства рисовальной школы. Первые гипсовые слепки, гравюры, манекены были выписаны им из Миланской академии художеств, с которой он имел хорошие отношения.

Необходимо сказать об Обществе независимых художников и о выдающихся выпускниках Одесского художественного училища. Большинство членов Общества, образовавшегося в Одессе в 1917 году, были евреями. Их называют «Первым одесским авангардом» или «Одесскими парижанами», и это не удивительно – большинство «независимых» жили, работали, учились в Париже бок о бок с «великими»: Амшей Нюренберг (окончил ОХУ в 1910 году), работал в парижском «Улье» в одной мастерской с Марком Шагалом, Теофил Фраерман (окончил ОХУ в 1902 году), дружил с Матиссом и Дега, был в 1909-м году членом жюри Осеннего Салона, в Париже жили и работали Сандро Фазини, Исаак Малик, Филипп Гозиасон, Михаил Гершенфельд. Одесситы были вовлечены и включены в авангардные процессы европейской художественной жизни [5].

Однокурсником в Одесском художественном училище у В.А. Гончаренко был Поникаров Василий Андреевич, советский и украинский художник, член Национального союза художников Украины (1971), заслуженный художник Украины (2005). При анализе творчества работ Гончаренко и Поникарова становится ясно, что они имеют схожие черты.

В художественном училище их педагогами были М. И. Жук, Л. Е. Мучник, Л. О. Токарева-Александрович. М.И. Жук был мастером портрета и оказал влияние на портретный жанр В.И. Гончаренко.

Следующий период творческого становления В.А. Гончаренко связан с обучением в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, который проходил с 1954 по 1959 годы.

Многие известные русские художники учились в Академии и в ней приобрели профессиональное мастерство, позволившее им стать во главе художественной жизни своего времени. Воспитанники Академии прославили русское искусство, создав глубокие образы, воспевавшие красоту русского человека и благородство его стремлений.

Обучение в таком учебном заведении определило будущее В. А. Гончаренко и дало развитие его таланту. Художественное окружение, однокурсники, преподаватели определяли мотивы его творчества.

Во время обучения В.А. Гончаренко ректором Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина был Орешников В.М [4].

Виктор Михайлович Орешников – советский живописец и педагог, мастер портрета, профессор, кандидат искусствоведения. В 1927 году окончил ленинградский ВХУТЕИИ, мастерская К. С. Петрова-Водкина.

Однокурсником В.А. Гончаренко был Абрамов Николай Алексеевич. В 1950 году он поступил на отделение живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Занимался у Александра Зайцева, Василия Соколова, Леонида Худякова, Бориса Иогансона. В 1957 году окончил институт по мастерской Б. В. Иогансона с присвоением звания художника живописи [1].

Однокурсники Вениамина Алексеевича, так же, как и он, стали выдающимися русскими художниками и живописцами: Костенко Е. М., Ефремов К. Е., Межиров Ю. А., Бызова З. Н.

Одним из преподавателей Вениамина Алексеевича был Василий Васильевич Соколов, советский живописец, народный художник РФ, лауреат Сталинской премии первой степени (1951), член Санкт-Петербургского Союза художников [2].

Обучение В.А. Гончаренко в аспирантуре по мастерской Б.В. Иогансона прошло в периоды с 1959 по 1962 гг.

Б. В. Иогансон – замечательный живописец, один из основоположников советской тематической картины, являлся так же и талантливым педагогом.

Поэтому выпускники учебной мастерской, аспиранты и художники творческой мастерской составляли определенный круг мастеров, работавших в традициях, которым следовал их учитель [6].

После обучения в аспирантуре В. А. Гончаренко в 1962 году переехал во Владивосток, где принял участие в создании Дальневосточного педагогического института искусств, как декан художественного факультета.

Период обучения Гончаренко имел значение не только для его творческой деятельности в роли художника, но и для его преподавательской и руководящей должности в Дальневосточном институте искусств. Он вложил в систему художественного образования Дальнего Востока опыт, полученный в знаменитых учебных заведениях центральной части страны.

Исследование раннего периода жизни и творчества художника В.А. Гончаренко позволяет предположить, что формирование личности проходило в знаковое время, в значимых местах и его окружение представляли талантливые, трудолюбивые и волевые люди, каким являлся сам художник.

Биографический метод исследования творческой личности, анализ предпосылок его творчества, изучение его окружения открывают новое видение жизненного пути художника.

В приведенном в статье исследовании раннего периода жизни и творчества художника Гончаренко В.А. представлено предположение, что формирование личности проходило в знаковое время, в знаковых местах и его окружение представляли талантливые, трудолюбивые и волевые люди. Именно эти обстоятельства сформировали личность художника, человека и гражданина В.А. Гончаренко.

1. Абрамов Николай Алексеевич. <https://ru.wikipedia.org/> [дата обращения 14.12.2023]
2. Василий Васильевич Соколов <https://ru.wikipedia.org/> [дата обращения 14.12.2023]
3. Вениамин Алексеевич Гончаренко: Что с нами будет? [Фрагмент интервью] http://www.zrpress.ru/culture/primorje_20.10.2012_57192_khudozhnik-veniamin-goncharenko-cto-s-nami-budet.html?printtr [дата обращения 14.12.2023]
4. Виктор Михайлович Орешников <https://ru.wikipedia.org/> [дата обращения 14.12.2023]
5. Знакомьтесь: первый одесский авангард http://artukraine.com.ua/a/znakomtes-pervyyu-odesskiy-avangard/#.WJXCbnJ_t0Y [дата обращения 14.12.2023]
6. Лавренко, Б. М. Роль Б. В. Иогансона и его школы в становлении и развитии советской тематической картины. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1983. – 21 с.
7. Рогозин Д. М. Биографический метод: обзор литературы// Социологические исследования. 2015. № 10. С. 120-129

МЕДИА-СИСТЕМА КАК РЕСУРС УЛУЧШЕНИЯ ИМИДЖА РОССИИ: РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

О.П. Горбушина,

Кандидат психологических наук
Ученый-исследователь, научный консультант,
рецензент научных статей сетевого научного журнала «Мир науки.
Педагогика и психология», ООО «Издательство «Мир науки»,
г. Москва, Россия.
E-mail: Olga_gorbushina@mail.ru

Аннотация. В эпоху цифровизации, когда личность человека функционирует и развивается в двух измерениях – виртуальном и реальном – в психике человека, как и в массовом сознании функционирует феномен фиджитал, как объяснение социально-психологических процессов, произошедших и происходящих в постоянно меняющемся современном мире, как в обществе в целом, так и в психике одной, конкретно взятой личности. Имидж России на внутреннем и международном уровнях постоянно претерпевает изменения под влиянием внешне-политических, социально-культурных, экономических обстоятельств. До цифровизации и глобализации всех мировых процессов имидж стран формировался под влиянием СМИ, рекламы, пропаганды, ТВ и личного опыта путешествий. Сейчас, как выявлено по результатам эмпирических исследований автора, в массовом сознании людей, как и в мировоззрении любого активного пользователя Интернета произошли изменения. Эти изменения также повлияли на восприятие имиджа России и зарубежных стран. Так, например, один из полученных результатов показал, что формирование позитивного имиджа страны во многом происходит благодаря лидерам мнений в Интернете, в частности популярным авторам travel-контента на видео хостингах You.Tube и Ru.Tube. Поэтому создавая и выстраивая качественную медиа-систему российского Дальнего Востока мы существенно можем улучшить, создать и укрепить позитивный имидж России между странами АТР и внутри своей страны. О.П. Горбушиной представлены выводы научного эмпирического исследования и даны практические рекомендации по выстраиванию медиа-системы российского Дальнего Востока с учетом международного опыта и полученных автором научных данных, чтобы она стала ресурсом формирования и укрепления имиджа России внутри страны и на международном уровне.

Ключевые слова: имидж России, медиа-система, патриотизм, цифровые компетенции, фиджитал, страны АТР, имидж страны, блогер, позитивный имидж России, фиджитология, имидж государства, имидж Дальнего Востока, международный имидж, молодежь.

MEDIA SYSTEM AS A RESOURCE FOR IMPROVING THE IMAGE OF RUSSIA: RESULTS OF EMPIRICAL RESEARCH AND PRACTICAL RECOMMENDATIONS

O.P. Gorbushina

Candidate of Psychological Sciences

Research scientist, scientific consultant, reviewer of scientific articles
of the online scientific journal "World of Science. Pedagogy and Psychology",
LLC Publishing House "World of Science", Moscow, Russia.

E-mail: Olga_gorbushina@mail.ru

+7 926 069 01 44

+7 938 872 89 77

Abstract. In the era of digitalization, when a person's personality functions and develops in two dimensions – virtual and real – in the human psyche, as well as in the mass consciousness, the phenomenon of phygital functions as an explanation of the socio-psychological processes that have occurred and are occurring in the constantly changing modern world, as in society as a whole, and in the psychological processes of one specific individual. The image of Russia at the domestic and international levels is constantly undergoing changes under the influence of foreign political, socio-cultural, and economic circumstances. Before the digitalization and globalization of all world processes, the image of countries was formed under the influence of the media, advertising, propaganda, TV and personal travel experience. Now, as revealed by the results of the author's empirical research, changes have occurred in the mass consciousness of people, as well as in the worldview of any active Internet user. These changes also affected the perception of the image of Russia and foreign countries. For example, one of the results obtained showed that the formation of a positive image of the country is largely due to opinion leaders on the Internet, in particular popular authors of travel content on video hosting sites You.Tube and Ru.Tube. Therefore, by creating and maintaining a high-quality media system in the Russian Far East, we can significantly improve, create and strengthen the positive image of Russia among the countries of the Asia-Pacific region and within our own country. O.P. Gorbushina presents the conclusions of a scientific empirical study and gives practical recommendations for building the media system of the Russian Far East, taking into account international experience and scientific data obtained by the author, so that it becomes a resource for forming and strengthening the image of Russia within the country and at the international level.

Key words: image of Russia, media system, patriotism, digital competencies, fidgetal, Asia-Pacific countries, country image, blogger, positive image of Russia, figitology, state image, image of the Far East, international image, youth.

Актуальность исследования продиктована изменениями, произошедшими во всем мире во время и после пандемии; значимостью возросшего влияния информации, поступающей через Интернет, на молодежь; необходимостью формирования позитивного имиджа России на международном уровне.

В 2002–2005 годах автором была разработана методическая база для изучения имиджа стран, его структуры, факторов, механизмов, условий и социально-психологических детерминант формирования имиджа страны у молодежи, которая стала основой продолжения эмпирических исследований автора в 2020–2023 годах [1].

Целью продолжения эмпирического исследования стало следующее: имидж стран у современной молодежи; выявление факторов, оказывающих наиболее сильное влияние на формирование международного имиджа стран в настоящее время; раскрытие социально-психологических механизмов влияния имиджформирующей информации, поступающей от медийных личностей, медиаперсон, блогеров, лидеров мнений в Интернет и СМИ, на международный имидж государства; создание междисциплинарной концепции имиджа стран (государств), позволяющей прогнозировать успешность формирования позитивного имиджа страны на международном уровне.

На основе междисциплинарного анализа полученных результатов в ходе эмпирических исследований 2002-2023 годов было выявлено, что имидж страны, как и любого политико-экономико-социально-территориального объекта, таких как имидж региона, мегаполиса, города, территории, края, республики идентичны по факторам формирования и социально-психологическим механизмам функционирования у молодежи [2].

Имидж страны является феноменом массового сознания и отражает современное состояние экономики, политики, общества, социальных институтов, географические и климатические параметры, особенности культуры, истории, религии, менталитета, науки и образования, спорта, развития и прогресса на двух уровнях: рациональном и иррациональном – и проявляется как в когнитивных представлениях, так и в особенностях чувственно–эмоциональных отношений реципиентов [3].

В то же время имидж страны может являться результатом деятельности уполномоченных специалистов. Такая деятельность, направленная на создание, продвижение, моделирование, прогнозирование, формирование устойчивого позитивного имиджа государства на международном и внутреннем уровне призвана сформировать, повысить и укрепить позитивный имидж России.

По результатам исследований автора, на внутреннем уровне она должна быть направлена на развитие у населения таких качеств, как патриотизм, национальная гордость, повышение национального самосознания и ответственности граждан, доверие политическим структурам страны и его правительству.

После пандемии коронавирусной инфекции COVID-19 возросло преобладание иррационального уровня имиджа государства над рациональным и существенно увеличилось влияние таких факторов формирования имиджа стран, как характер и глубина поступающей о стране информации через Интернет, рекламу, СМИ; эмоциональные оценки, пропагандируемые в медиaprостранстве [4].

При создании позитивного имиджа России, по мнению автора, следует учитывать, что в настоящее время основной акцент в молодежной среде направлен на эмоциональное восприятие имиджформирующей информации, получаемой в медиaprостранстве через лидеров мнений в Интернете: блогеров, инфлюенсеров, медийных личностей, медиаперсон.

По результатам исследований автора также было выявлено, что имиджформирующая информация о стране, продвигаемая лидерами мнений, медийными личностями и блогерами в Интернете, в данный момент является ведущим фактором формирования имиджа страны на международном уровне [5].

За прошедшие 20 лет изменилось восприятие международного имиджа азиатских стран у российской молодежи. Воспринимаемые как страны с наименее привлекательным имиджем в 2002–2005 годах, сейчас Япония и Китай вошли в категорию «Наиболее сильное позитивное эмоциональное отношение к стране». Первенство по шкале «Наиболее сильное позитивное эмоциональное отношение к стране» на данный момент у современной российской молодежи принадлежит Южной Корее, которая в первоначальном исследовании не попала ни в какую категорию [6].

Благодаря специально созданной, активно продвигаемой, единой имиджформирующей информации о Южной Корее по утвержденной и поддерживаемой политике государства, деятели южнокорейской культуры стали той политической мягкой силой, которая за 20 лет позволила трансформировать имидж Южной Кореи в представлении российской молодежи с нейтрального до самого высокого по шкале «Наиболее позитивное эмоциональное отношение к стране» [7].

Условия продвижения позитивного имиджа России на международном уровне

Для успешного продвижения позитивного международного имиджа России мы можем преобразовать ключевые имиджформирующие стратегии, успешно реализованные другими государствами на международном уровне, к которым особенно стала восприимчива современная молодежь. Но выстроить их с учетом российского менталитета и национального самосознания, воспитывая истинные патриотические чувства у агентов имиджформирующей информации (медийных личностей, медиаперсон, блогеров, лидеров мнений в Интернете и их наставников) [8].

Одним из примеров международной практики по формированию позитивного имиджа государства у молодежи, которую можно перенять, – это создать единую образовательную программу обучения агентов имиджформирующей информации с опорой на воспитание патриотических чувств, морально-нравственных и духовных ценностей.

Под агентами имиджформирующей информации мы подразумеваем лидеров мнений в сети Интернет, в медиaprостранстве, медийных личностей, медиаперсон, блогеров, ютуберов, инфлюенсеров и их наставников. Все они так или иначе составляют и взаимодействуют с мировой медиа-

системой, которая с одной стороны формируется стихийно, с другой стороны может быть специально создаваемой.

Для этого можно вначале разработать систему компетенций для воспитания и обучения обозначенных ранее специалистов и их наставников, а потом и сами программы. (Горбушина 2023) Например, владеть:

1. навыками бесконфликтного общения,
2. навыками дипломатии,
3. социально-психологическими основами коммуникации в медиапространстве и Интернете;
4. владеть имидж-форсайт компетенциями
5. социально-психологическими компетенциями;
6. обладать психологическими и киберпсихологическими навыками и умениями;
7. быть высоко духовно-нравственно развитыми личностями с широким кругозором, патриотами;
8. в своей деятельности руководствоваться положениями, которые будут предложены государственной политикой России [6, 8, 9, 10].

Полученные О.П. Горбушиной результаты и выводы по исследованиям также могут быть применены при написании программ ФГОС обучения блогеров, лидеров мнений в Интернет, медийных личностей, медиаперсон, лидеров мнений.

Также основные положения исследования могут быть использованы в вузах при подготовке журналистов, блогеров, психологов, специалистов публичных рилейшнз, педагогов, наставников, политологов, экономистов, имиджмейкеров, киберпедагогов, историков, социологов.

Полученные данные целесообразно учесть в ходе преподавания дисциплин «СМИ и журналистика», «Связи с общественностью», «Социальная психология» «Психология имиджа», «Психология социального познания», «Возрастная психология», «Технологии масс-медиа». «Международные отношения», «Имидж территорий», «Маркетинг», «Дипломатия», «Международный PR и реклама», «Медиаотношения и Медиаискусство», «Киберпсихология».

Выводы

1. Результаты исследования О.П. Горбушиной, в первую очередь, помогут создать программу улучшения международного имиджа России и продвижения духовно-нравственных ценностей нашей страны на международном уровне.

2. Результаты исследования могут быть использованы органами государственного управления и общественными организациями при реализации государственной молодежной политики для формирования позитивного имиджа страны как внутри самой России (патриотическое воспитание молодежи), так и на международном уровне (укрепление авторитета и статуса России, позитивного имиджа государства и страны в целом).

3. Разработанный методический инструментарий для исследования имиджа страны (государства) может стать основой для дальнейших научных социально-психологических и междисциплинарных исследований.

4. Эмпирическая модель имиджа страны, включающая в себя значимые характеристики и категории, позволяет оценить состояние существующего имиджа России в целом и Дальнего Востока в частности; выявить позитивно, негативно и нейтрально окрашенные оценки восприятия имиджа как внутри самой страны и федерального округа, так и на международном уровне.

5. Полученные результаты и данные призваны помочь сформировать дальнейшую государственную стратегию создания и продвижения позитивного имиджа России у молодежи на международном и внутреннем уровнях, воспитать патриотические чувства.

1. Горбушина, О. П. Имидж страны: методы исследования / О. П. Горбушина // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т. 11, № 4. – DOI 10.15862/70PSMN423. – EDN JDFTJS.

2. Горбушина, О. П. Имидж страны у молодежи на иррациональном уровне, феномен фиджитал / О. П. Горбушина // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т. 11, № 6. – EDN OPJEQJ.

3. Горбушина, О. П. Имидж страны у российской молодежи: структура и факторы формирования : специальность 19.00.05 "Социальная психология" : диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Горбушина Ольга Петровна. – Москва, 2006. – 199 с. – EDN NNUIJV.

4. Горбушина, О. П. Факторы формирования и продвижения международного имиджа стран у российской молодежи, усилившиеся после пандемии коронавирусной инфекции COVID-19 / О. П. Горбушина // НАУЧНЫЕ ТЕОРИИ и РАЗРАБОТКИ в УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН: ПРЕДЕЛЫ и ВОЗМОЖНОСТИ : Материалы XI Международной научно-практической конференции, Рязань, 28 июля 2023 года. – Рязань: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство "Концепция", 2023. – С. 180-182. – EDN KYIJJE.

5. Горбушина, О. П. Способы формирования позитивного имиджа страны / О. П. Горбушина // Современные тенденции развития экономики, политики и права : Материалы XXVIII Всероссийской научно-практической конференции, Рязань, 15 ноября 2023 года. – Рязань: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство "Концепция", 2023. – С. 33-35. – EDN GFWZKP.

6. Горбушина, О. П. Динамика восприятия международного имиджа зарубежных стран российской молодежью: результаты эмпирических исследований 2002-2023 годов / О. П. Горбушина // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т. 11, № 3. – DOI 10.15862/66PSMN323. – EDN BEMDMF.

7. Горбушина, О. П. Междисциплинарная модель имиджа стран / О. П. Горбушина // Азиатско-тихоокеанский регион: экономика, политика, право. – 2023. – Т. 25, № 4. – С. 65-73. – DOI 10.24866/1813-3274/2023-4/65-73. – EDN GPSHUT.

8. Горбушина, О. П. Патриотизм у блогеров – «мягкая сила» государства / О. П. Горбушина // Социальная реальность виртуального пространства : Материалы V Международной научно-практической конференции, Иркутск, 25 сентября 2023 года / Под общей редакцией О.А. Полюшкевич. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 2023. – С. 60-64. – EDN VYAZGK.

9. Горбушина, О. П. Формирование позитивного международного имиджа России путём создания государственных обучающих программ лидеров мнений в интернете и блогеров / О. П. Горбушина // Наука и образование в новых реалиях: проблемы, дискуссии, пути совершенствования : материалы XXXII Всероссийской научно-практической конференции, Рязань, 11 декабря 2023 года. – Рязань: ООО "Издательство "Концепция", 2023. – С. 44-45. – EDN YOFWYK.

10. Горбушина, О. П. Имидж России как социально-коммуникативный ресурс консолидации российского общества: феномен фиджитал / О. П. Горбушина // Социальная консолидация и социальное воспроизводство современного российского общества: ресурсы, проблемы, перспективы : Материалы X Международной научно-практической конференции, Иркутск, 16 февраля 2024 года. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 2024. – С. 23-26. – EDN NVAGQH.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОМЫШЛЕННОГО НАСЛЕДИЯ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ШЭНЬЯН (КНР)

Дай Сяодань,

Аспирантка департамента искусств и дизайна Школы искусств
и гуманитарных наук

Дальневосточного федерального университета (ДФУ)
690922, г. Владивосток, остров Русский, поселок Аякс 10,
кампус ДФУ, корпус F, ауд. 403
dai.sy@dvfu.ru

Аннотация. Город Шэньян прошел через исторические этапы промышленного развития, его индустриальное наследие представлено в различных формах. В старом промышленном городе промышленное наследие является ключевым ресурсом для обновления и возрождения города. Промышленное наследие Китая – это сохранившиеся символы перехода китайской нации от аграрного хозяйства к индустриальной цивилизации. На основе аксиологического метода произведено выявление эстетических аспектов бытования промышленного наследия. В процессе использования индустриального наследия происходит творческое преобразование городского общественного пространства на основе осмысления культурных смыслов. Промышленная архитектура Шэньяна сложилась под воздействием различных стилей, которые отражают этапы индустриального развития Китая. Советская общественная модель промышленного района получила развитие на территории города. Сохранение и преобразование в соответствии с новыми технологическими задачами комплексной промышленной застройки приводит к появлению особого архитектурного стиля. Интерьер промышленных зданий воплощает красоту прочности стальной каркасной конструкции, возвышенную прочность красного кирпича и цементных строительных материалов. Геометрические построения ландшафта отличаются гармонией и лаконизмом. Шэньян достиг определенных результатов в области промышленного ландшафтного дизайна, пространственных построений в области технической эстетики, функционального перепрофилирования парков промышленного наследия. Эти преобразования не только улучшают среду города, но и предоставляют горожанам больше возможностей для взаимодействия с промышленной историей. Эстетика промышленного наследия определяется красотой техники, технологий, связанных с практическими функциями. Эстетическая ценность индустриального наследия отличается от художественной ценности произведений искусства и является формой красоты технологий, орудий труда, машин, станков. Технике, как проявлению индустриальной культуры, пока не уделяется должного внимания при сохранении промышленного наследия. Промышленное наследие города еще не получило достойного статуса важной части культурно-исторического наследия. Выявление эстетических аспектов промышленного наследия необходимо для осознания важности промышленного наследия в городской культуре. Эстетические свойства способствуют привлекательности промышленного наследия.

Ключевые слова: Промышленное наследие, элементы культуры, городская культура, техническая эстетика, красота техники, возвышенный промышленный ландшафт.

AESTHETIC ASPECTS OF INDUSTRIAL HERITAGE USING THE EXAMPLE OF THE CITY OF SHENYANG (PRC)

Dai Xiaodan,

Graduate Student in the Department of Art and Design,
School of Arts and Humanities

Far Eastern Federal University (FEFU)
690922, Vladivostok, Russky Island, Ajax village 10,
FEFU campus, building F, room. 403
dai.sy@dvfu.ru

Abstract. The city of Shenyang has gone through historical stages of industrial development, its industrial heritage is presented in various forms. In an old industrial city, industrial heritage is a key resource for urban renewal and revitalization. China's industrial heritage is the surviving symbols of the Chinese nation's transition from an agricultural economy to an industrial civilization. Based on the axiological method, the aesthetic aspects of the existence of industrial heritage were identified. In the process of using industrial heritage, a creative transformation of urban public

space occurs based on the understanding of cultural meanings. The industrial architecture of Shenyang was influenced by various styles that reflect the stages of China's industrial development. The Soviet social model of an industrial area was developed in the city. Preservation and transformation in accordance with new technological tasks of complex industrial development leads to the emergence of a special architectural style. The interior of industrial buildings embodies the beauty of the strength of steel frame construction, the sublime strength of red brick and cement building materials. The geometric constructions of the landscape are distinguished by harmony and laconicism. Shenyang has achieved certain results in the field of industrial landscape design, spatial construction in the field of technical aesthetics, and the functional repurposing of industrial heritage parks. These transformations not only improve the city's environment, but also provide citizens with more opportunities to interact with industrial history. The aesthetics of industrial heritage are determined by the beauty of technology, technology associated with practical functions. The aesthetic value of industrial heritage differs from the artistic value of works of art and is a form of beauty of technology, tools, machines, and machine tools. Technology, as a manifestation of industrial culture, has not yet been given due attention when preserving the industrial heritage. The industrial heritage of the city has not yet received a worthy status as an important part of the cultural and historical heritage. Identifying the aesthetic aspects of industrial heritage is necessary to understand the importance of industrial heritage in urban culture. Aesthetic properties contribute to the attractiveness of industrial heritage.

Key words: Industrial heritage, cultural elements, urban culture, technical aesthetics, beauty of technology, sublime industrial landscape.

Промышленное наследие – это историческое свидетельство индустриальной цивилизации, которое объединяет материальные и духовные ценности. Часто расположенное в центре городов, промышленное наследие является ключевым ресурсом для обновления и возрождения городов [1]. В условиях экономического развития и реструктуризации промышленности многие объекты промышленного наследия сталкиваются с проблемой необходимости повторного использования [2]. Как разумно и эффективно перепрофилировать эти объекты промышленного наследия, чтобы они могли раскрыть свои ценности, а также адаптироваться к потребностям современного общества, – актуальная проблема, требующая решения в настоящее время.

Промышленное наследие Китая – это сохранившиеся символы перехода китайской нации от долгой эпохи аграрного натурального хозяйства к современной индустриальной цивилизации, несущие в себе разнообразную историческую информацию. Промышленность Ляонина сыграла важную роль в формировании нового Китая. Ляонин известен как «старший сын республики». Шэньян – столица провинции Ляонин, один из важных промышленных городов северо-восточного Китая, «колыбель китайской промышленности», один из крупнейших промышленных городов северо-восточного Китая [3], благодаря развитой промышленности, появились определения «восточный Рур», «родной город станков». Промышленное развитие Шэньяна имеет долгую и славную историю. На этапе зарождения промышленности в Шэньяне были открыты шахты, проложена железная дорога, построены заводы. Позже, произошло становление военно-промышленного комплекса и развитие инфраструктуры железнодорожного сообщения, которые стали фундаментом промышленности Шэньяна. В 1923 г. Шэньян пал, японская военная машиностроительная промышленность стала ведущей промышленной зоной на северо-западе города. К 1941 г. район Тиэси включал более 400 металлургических, машиностроительных, химических, стекольных, пищевых и других японских предприятий. В 1949 г. происходит освобождение Китая, в промышленное развитие Шэньяна было вложено большое количество средств в рамках «Первого пятилетнего плана». Проекты «первой пятилетки» заложили основу промышленного уклада Шэньяна, укрепили его промышленный статус, и сформировали промышленную культуру Шэньяна, сделав его известной промышленной столицей в стране и за рубежом. Первый металлический герб нового Китая, первый токарный станок, первый реактивный самолет, сотни «первых промышленных историй нового Китая» родились в Шэньяне. Развитие в Шэньяне национального промышленного строительства заложила прочную основу для ускорения индустриализации и модернизации всей страны.

Промышленная архитектура Шэньяна сложилась под воздействием стилей Японии, Советского Союза и других стран. На городскую архитектуру повлияли северный климат, географическая среда. Здание и обстановка подчинены практичности, внешний вид не отличается декоративностью. Интерьер подчеркивает красоту прочности стальной каркасной конструкции, возвышенную прочность

рустикальность красного кирпича и цементных строительных материалов. Геометрические построения ландшафта гармоничны и лаконичны. На раннем этапе становления нового Китая промышленным проектированием занимались специалисты из Советского Союза, которые участвовали в создании таких предприятий как «Шеньянский завод тяжелого машиностроения», «Шеньянский первый станкостроительный завод». В предприятиях этого периода представлен промышленный дизайн Советского Союза от метода проектирования до структуры заводских зданий, от оформления внутренней среды до создания панорамы внешней среды. Рядом с заводом были оборудованы детские сады, магазины, столовые, жилье для персонала, школы. Советская модель промышленного района получила развитие в ранней застройке города [4]. Промышленные здания, как место производственной деятельности, сохраняют коллективную память, историческую родословную, социальные эмоции. Воссоздание памяти места является важной задачей при реконструкции старых зданий [5].

Культурно-творческий парк «Железный якорь 1956» в Шэньяне был создан на территории, основанной в 1956 г. Шэньянской ткацкой фабрики. В 2016 г., благодаря искусству реновации, подлинные старые фабричные здания на основе сохранения оригинального чувства промышленности и истории были в максимальной степени сохранены и интегрированы в городскую культуру.

Промышленное сообщество – это локальный памятник, где группы рабочих жили вместе в тесных, простых строениях в течение длительного периода времени, образуя общину проживания [6]. Рабочий поселок в районе Тизси города Шэньян – самый ранний, крупный поселок промышленных рабочих, построенный в новом Китае. Рабочий поселок – это особый тип городского поселения, сформированный на основе единой системы, объединяющей производство и быт промышленных рабочих. Отражая важный социальный статус и классовую роль группы рабочих в новой социалистической стране, он стал символом рабочего класса как хозяина нового Китая [7]. Многие исторические воспоминания, связанные с индустриальным наследием связаны с повседневной жизнью людей при промышленном производстве. Эти знаковые пространства являются индустриальной памятью города, выражая прошлое промышленного производства и демонстрируя «эмоциональное ядро» переживаний возвышенных чувств в виде достижений тех лет.

Многие производственные устройства, технологии и процессы в промышленном производстве представляют собой неотъемлемый элемент памяти. С развитием времени и прогрессом производственных технологий многие виды оборудования и технологий устарели и ушли в историю, но они фиксируют социальные изменения и жизненный прогресс. Для широкой публики эти материалы могут стать импульсом, способным вызвать социальные воспоминания и сформировать культурную идентичность. Эстетика промышленного наследия определяется красотой технологической деятельности и ее результатов, часто связанных с практическими функциями [8]. Эстетическая ценность индустриального наследия отличается от художественной ценности произведений искусства и является формой красоты технологий, орудий труда, машин, станков. Технике, как проявлению индустриальной культуры, пока не уделяется должного внимания при сохранении промышленного наследия, но на самом деле многие технические средства стали историей [9]. Все виды проявлений промышленной деятельности не только обогащают духовную жизнь городских жителей, но и способствуют повышению значения культурного наследия города [10].

Окружающая среда в индустриальном пейзаже влияет на эмоции посетителей, что, в свою очередь, формирует глубокое понимание процессов и память об исторических событиях. Воспоминания о прошлой индустриальной эпохе позволяют почувствовать глубокую историческую и культурную атмосферу индустриального наследия. Чтобы создать историческую и культурную атмосферу, соответствующую определенному этапу жизни промышленного наследия, необходимо привлекать соответствующие элементы и символы в соответствии с характеристиками промышленного наследия, а также учитывать оригинальные цвета, материалы, пропорции и другие аспекты промышленного дизайна.

«Шэньян Таймс Парк» построен на территории Шэньхайской ТЭС и старого объекта Восточного торгового склада, Вэньчанской городской библиотеки и старого склада для улучшения жизненной среды населения. В одном из зданий паркового комплекса есть трехстороннее зеркальное устройство, которое преобразует солнечный свет. Посетители могут наслаждаться под стеклянным навесом переливом цветов. Библиотека в зелени деревьев находится под покровом радужного

цветного блеска. Внутренние помещения библиотеки переливаются цветами радуги, окруженные зелеными деревьями, что создает ощущение сказочного пространства. Игра света и цвета вносит динамику в переживание природного изящества парка. Общественное пространство – важное место для восприятия горожанами замысла города, оно играет важную роль в фиксации истории, формировании коллективной памяти и культурной идентичности города. Создание общественного пространства позволяет горожанам глубже понять процесс охраны и обновления промышленного наследия, контраст, столкновение и смешение нового и старого, а также обрести чувство коллективной идентичности в социальном и культурном аспектах.

Уникальное выражение индустриального ландшафтного искусства может сформировать целостную и гармоничную связь с историей, культурой и индивидуальным очарованием города, а также вызвать эмоциональный резонанс и духовное просветление у зрителей. Сочетание возрождения и использования промышленного культурного наследия с городским развитием, создание городских общественных пространств и культурных парков, сочетание развития и использования промышленного культурного наследия с общим городским планированием приводит к обновлению старого города. Опыт международного городского развития необходим для формирования выразительного эстетического пространства [11]. Реализация проектов паблик-арта может улучшить художественный статус промышленного культурного наследия и гуманистическое начало города, а также способствовать социальной гармонии. Сочетание паблик-арта с промышленным культурным наследием является эффективным способом развития и защиты промышленного культурного наследия [12]. Творческая интеграция промышленных ландшафтов в городскую застройку способствует устойчивому развитию и гуманизации городской среды.

С развитием общества и повышением уровня жизни людей растет и спрос населения на культурную продукцию. Творческое использование промышленного наследия может обеспечить население разнообразными и высококачественными культурными продуктами и услугами для удовлетворения его растущих культурных потребностей. Культурная «мягкая сила» является важной частью городской конкурентоспособности. Благодаря творческому использованию промышленного наследия можно сформировать уникальный культурный бренд города и усилить его эстетическую привлекательность.

1. Солонина Н.С., Шипицына О.А. Презентация индустриального наследия в концепции устойчивого развития уральского промышленного города // Новые идеи нового века: Материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2012. – Т. 1. – С. 351–355.

2. Тарикулиева М. Я. Разработка организационно-технологических решений при реконструкции промышленного объекта культурного наследия с изменением его функционального назначения // Colloquium-Journal. – 2022. – № 36–1 (159) -. С. 34–41.

3. 史真.第一个五年计划的制定与成就.党员文摘.2019年07期.36-38页. Ши Чжэнь. Разработка и выполнение первого пятилетнего плана // Дайджест члена партии. – 2019.- №7. – С. 36–38.

4. 王玮,林琳,查艳.近现代沈阳工业建设史及工业建筑遗产价值研究.家具与室内装饰.2023年04期.124-130页.-Ван Вэй, Лин Лин, Ча Янь. Исследование истории промышленного строительства и исторической ценности промышленных зданий в современном Шэньяне // Мебель и внутренняя отделка. – 2023. – №4. – С. 124–130.

5. 何丽沙,焦杨明慧. 2017 : 场所记忆与遗产空间重塑—以洪江瓷厂整体更新改造为例.刘伯英.中国工业遗产调查、研究与保护 : 2017年中国第八届工业遗产学术研讨会论文集.北京 : 清华大学出版社.2019年1月.80-92页. Хэ Лиша, Цзяо Ян Минхуэй. Изменение пространства памяти и наследия – возьмем в качестве примера общую реконструкцию Хунцзянского фарфорового завода // Лю Бойинг. Изучение и охрана промышленного наследия Китая: Материалы 8-го симпозиума по промышленному наследию Китая в 2017 году. – 2019(1). – С. 80–92.

6. 营立成,刘迟.社区研究的两种取向及其反思—以斐迪南·滕尼斯为起点.城市发展研究.2016年02期.71-77页. Ин Личэн, Лю Чи. Два направления общественных исследований и их

размышления – начиная с Фердинанда Тениса // Исследования в области городского развития. – 2016. – №2. – С. 71–77.

7. 刘丽华.城市工业遗产社区记忆场所活化研究—以沈阳铁西区工人村为案例.沈阳师范大学学报(社会科学版).2022年02期.99-106页. Лю Лихуа. Исследование по возрождению общественных памятных мест городского промышленного наследия – на примере рабочей деревни, район Тиеси, Шэньян //Журнал Шэньянского педагогического университета (издание по общественным наукам). – 2019. – №2. – С. 99–106.

8. Макашова А.С. Эстетический и воспитательный потенциал промышленного наследия Петербурга // Герценовские чтения. Художественное образование ребёнка. – 2015. –Т. 1. – № 1. – С. 139–144.

9. 艾智科.文化何在：中国工业遗产保护的反思.东南文化.2019年03期.13-17页. Ай Жике. Где культура: размышления о защите промышленного наследия Китая //Культура юго-востока. – 2019. – №3. – С. 13–17.

10. Санькова А.С. Популяризация промышленного наследия Санкт-Петербурга с помощью креативных индустрий // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2023. – Т. 227. – С. 94–99.

11. 宋音希.工业文化遗产的保护利用与城市公共性美学空间的拓展.广东开放大学学报.2022年04期.86-91页. Сун Иньси. Охрана и использование промышленного культурного наследия и расширение городского общественного эстетического пространства // Журнал Открытого университета Гуандуна. – 2022. – №4. – С. 86–91.

12. 刘永涛.工业文化遗产保护与公共艺术建设.理论界.2010年07期.165-166页. Лю Юнтао. Охрана промышленного культурного наследия и создание объектов общественного искусства // Теоретический мир. – 2010. – №7. – С. 165–166.

УДК 7.05/ 37.036.5

МЕХАНИЗМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ВИДЕОКОНТЕНТА ДЛЯ ПОДРОСТКОВОЙ АУДИТОРИИ

О.Н. Данилова,

методист учебно-методического управления филиала
ФГБОУ ВО «Российский государственный институт
сценических искусств» во Владивостоке – «Приморская Высшая школа
музыкального и театрального искусства»,
690091, г. Владивосток, ул. Уборевича, 10/3,
тел. +7(423)239-70-85, канд. техн. наук, доцент, odanilova@inbox.ru

М.А. Скорлякова,

учредитель АНО культурно-просветительский центр «Кино Приморья»,
690091, г. Владивосток, ул. Семеновская, 85, к. 19,
тел. +7(423)2666-414, skorlyakovam@bk.ru

Аннотация. Актуальность проблемы формирования представления об экранных образах Дальнего Востока у подростковой аудитории объясняется постепенным расширением спектра видеоконтента на фоне взаимопроникающих тенденций глокализации. Экранные образы мирового кино и видеоконтента, адресованные молодежной

аудитории, появляются в фильмах различных типов и стилей, в рекламе раскованных модных образов. Однако региональная киноиндустрия сосредоточена на производстве документальных и научно-популярных фильмов, посвященных исторической, культурной и этнонациональной идентичности, уникальности культурного наследия и природы региона. Видеопроизводство в Дальневосточном регионе также имеет свою специфику, включая использование определенного набора экранных образов, особенности выбора локаций и организации контента.

Предпочтения молодежной аудитории в сфере создания современного видеоконтента рассмотрены на примере опыта партнерского сотрудничества между АНО культурно-просветительским центром «Кино Приморья» и Школой креативных индустрий – структурного подразделения филиала ФГБОУ ВО «Российский государственный институт сценических искусств» во Владивостоке – «Приморская Высшая школа музыкального и театрального искусства».

В качестве гипотезы экспериментального исследования выступает предположение об эффективности использования современного гуманитарного знания и технических инноваций в процессе создания дальневосточного видеоконтента для развития творческого потенциала личности подростков. Механизмы социокультурной адаптации видеоконтента рассматриваются сквозь призму восприятия экранных образов обучающимися ШКИ. Интенсивное развитие технологий создания и модификации экранных образов влияет на их содержание, в свою очередь, трансформация образов происходит на фоне изменений технологической реальности.

В исследовании использованы искусствоведческий и культурно-антропологический подходы, позволившие определить социокультурные смыслы экранных образов Дальневосточного региона. Рассмотрены технологии системы дополнительного образования, направленные на развитие творческих способностей и творческой активности подростков в процессе создания видеоконтента.

Результатами исследования являются выявленные механизмы социокультурной адаптации современного дальневосточного видеоконтента для подростковой аудитории обучающихся ШКИ. Намеченные перспективы комплексного гуманитарно-технического развития молодого поколения жителей региона направлены на формирование их эмоционального интеллекта, творческого и личностного роста, ранней профориентации в сфере креативных индустрий.

Ключевые слова: социокультурная адаптация, экранный образ, видеоконтент, региональное видеопроизводство, креативная индустрия, подростковая аудитория, механизмы адаптации.

MECHANISMS OF SOCIOCULTURAL ADAPTATION OF CONTEMPORARY FAR EASTERN VIDEO CONTENT FOR TEENAGE AUDIENCES

O.N. Danilova,

Methodist of the Educational and Methodological Department
of the branch «Russian State Institute of Performing Arts»
in Vladivostok – «Primorskaya Higher School of Musical and Theater Arts»,
690091, Vladivostok, Uborevicha st., 10/3, Tel. +7(423)239-70-85,
Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, odanilova@inbox.ru

M.A. Skorlyakova,

Founder of the Autonomous non-profit organization
of the Cultural and educational center «Cinema of Primorye»,
690091, Vladivostok, Semenovskaya st., 85, r. 19,
Tel.+7(423)2666-414, skorlyakovam@bk.ru

Abstract. The relevance of the problem of forming an idea of the screen images of the Far East among the teenage audience is explained by the gradual expansion of the spectrum of video content against the background of interpenetrating globalization trends. On-screen images of world cinema and video content, addressed to a youth audience, appear in films of various types and styles, in advertising uninhibited fashionable images. However, the regional film industry is focused on the production of documentaries and popular science films dedicated to the historical, cultural and ethnonational identity, the uniqueness of the cultural heritage and nature of the region. Video production in the Far Eastern region also has its own specifics, including the use of a certain set of screen images, features of location selection and content organization.

The preferences of the youth audience in the field of creating modern video content are considered on the example of the experience of partnership between the Cultural and Educational Center «Cinema of Primorye» and the

School of Creative Industries, a structural unit of the branch of the Russian State Institute of Performing Arts in Vladivostok – «Primorskaya Higher School of Music and Theatrical Art».

The hypothesis of the experimental study is the assumption about the effectiveness of using humanitarian knowledge and technical innovations in the process of creating Far Eastern video content for the development of the creative potential of the personality of adolescents. The mechanisms of socio-cultural adaptation of video content are considered through the prism of perception of screen image. The intensive development of technologies for creating and modifying screen images affects their content, in turn, the transformation of images occurs against the background of changes in technological reality.

The study uses a cultural and anthropological approach to determine the socio-cultural meanings of screen images of the Far Eastern region. The technologies of the system of additional education aimed at the development of creative abilities and creative activity of adolescents in the process of creating video content are considered.

The results of the study are the identified mechanisms of socio-cultural adaptation of modern Far Eastern video content for a teenage audience. The outlined prospects for the comprehensive humanitarian and technical development of the young generation of residents of the region are aimed at the formation of their emotional intelligence, creative and personal growth, and early career guidance in the field of creative industries.

Key words: sociocultural adaptation, screen image, video content, regional video production, creative industry, teenage audience, adaptation mechanisms.

Стремительное укрепление позиций креативной индустрии обусловлено расширением спектра видеоконтента на основе привлечения технических средств и технологий. Формирование креативного пространства, объединяющего гуманитарные знания, технологии и механизмы цифровой трансформации образа, ориентировано на создание условий для творческой самореализации. Увеличение доли доступных в электронном виде феноменов, подвижность потоков видеоконтента, новая визуальность оказывают влияние на формирование моделей глокализации, которые содержат компоненты местной культуры и характеризуются сосуществованием, пересечением и смешением адаптированных процессов, один из которых локальный. Локальные экранные образы Дальневосточного региона представлены в архивных киноматериалах – телевизионные документальные, научно-популярные и учебные фильмы, созданные в 1960–1990-е годы во Владивостоке на студии «Дальтелефильм». Возрождение тенденции децентрализации кинопроизводства сегодня оказывает воздействие на развитие региона в целом и регионального кино в частности [3, с. 74; 4; 5, с. 142; 11, с. 25-26; 14; 15; 17, с. 467].

Непрерывная трансформация информационных потоков приводит к необходимости изучения механизмов социокультурной адаптации личности для эффективного взаимодействия с новым культурным окружением [7; 8]. Экспорт культурных явлений, быстрая смена модных стандартов визуального образа усиливают значение базовых ценностей, репрезентация которых сопровождается эмоциональной интенсивностью образов. В контексте темы исследования следует отметить влияние современных дальневосточных жанров на мировую массовую культуру, в том числе за счет распространения видеопродукции на различных медиа-платформах и расширения доступа аудитории к ней в интерактивной онлайн-среде. Механизмом социокультурной адаптации видеоконтента служат аниме-конвенции, отраслевые дискуссионные программы, предназначенные для коммуникации создателей продукта и зрителей [9].

Целью данного исследования является выявление механизмов социокультурной адаптации дальневосточного контента для подростковой аудитории на региональном уровне. На примере опыта партнерского сотрудничества между специалистами АНО «Кино Приморья», педагогами и обучающимися Школы креативных индустрий (ШКИ) – структурного подразделения филиала ФГБОУ ВО «Российский государственный институт сценических искусств» во Владивостоке – «Приморская Высшая школа театрального и музыкального искусства» рассмотрены предпочтения молодежной аудитории в сфере создания современного контента.

В качестве гипотезы исследования выступает предположение об эффективности использования современного гуманитарного знания и технических инноваций в процессе создания дальневосточного видеоконтента для развития творческого потенциала, самореализации личности и дальнейшей социокультурной интеграции подростков.

Для решения поставленных задач в исследовании применяются искусствоведческий и культурно-антропологический подходы, позволившие определить социокультурные смыслы экранных образов Дальневосточного региона, а также обосновать отдельные аспекты творческой деятельности подростков в процессе создания видеоконтента.

Способность современного человека воспринимать одновременно несколько информационных потоков актуализирует необходимость выявления генезиса экранных образов и процессов их трансформации, изучения функций экранных образов [6, с. 4]. Обзор существующих актуальных трендов в мировой киноиндустрии на 2024 год позволил выявить некоторые особенности современного экранного образа (табл. 1).

Таблица 1

Обобщенная систематизация видеоконтента

Категории видеоконтента	Особенности экранного образа и видеоконтента	Целеполагание
Сериальные видеоролики	- развитие темы в виде истории в нескольких коротких видео	- передача социальных смыслов аудитории
«Неидеальные видео»	- сложный сюжет, постановка, кинообработка, монтаж; - съемка на ходу (фон, свет, ракурс)	- передача креативности авторов в коротком видео; - опережение конкурентов
Переходы и эдиты	- использование эффектных переходов; - создание динамичного образа под звуковые эффекты и ритмы	- активизация аудиовизуального восприятия экранного образа
Развлекательные видео, tutorиалы, лайфхаки	- короткие видеоролики на 30-60 секунд; - формат скетча, где происходит разыгрывание определенной ситуации	- развитие актуальной темы профиля с позиций юмора; - обсуждение забавных ситуаций и привычного для целевой аудитории поведения
Мемные видеоролики	- короткие видео со вставками популярных картинок, кадров из фильмов, вирусных видео, с надписями или озвучкой	- развлекательный формат с учетом предпочтений аудитории
Бытовые видеоролики	- видео не сопровождаются озвучкой и музыкой	- переоценка повседневной рутины с успехами и неудачами
Мотивационные видеоролики	- короткая продолжительность; - наличие сильных эмоциональных элементов	- поддержка личности и мотивация своей аудитории; - развитие эмоционального интеллекта зрителей
Оригинальные, авторские фильмы	- использование нейронных сетей для написания сценария, монтажа и производства фильма, создание визуальных эффектов графики, текстуры в режиме реального времени на съемочной площадке; - использование алгоритмов искусственного интеллекта; - применение технологии высокоскоростной съемки; - использование технологии визуализации на базе игровых движков; - использование беспилотников, заменяющих оператора	- развлекающий формат; - обращение к зрителю, рефлексия; - наделение актеров в кадре особыми возможностями и способностями; - создание цифровых двойников актеров; - наблюдение за быстро двигающимися объектами; - упрощение и удешевление съемочного процесса; - съемка качественных видео с воздуха
Анимация	- использование метода сел-шейдинга для отрисовки изображения	- стилизация трехмерных объектов; - передача реалистичности движения персонажей

Современный экранный образ с различной степенью реалистичности или стилизации транслирует электронную симуляцию образа, при этом происходит расширение территориальных, смысловых и

временных границ его восприятия [6; 13]. Содержание и имидж экранного образа вызывает эмоциональную реакцию зрителя в соответствии с его эстетическими ожиданиями и моделью поведения: содержание экранного образа сравнивается с собственными ценностями [13]. Выделяя в образе жизненно значимые явления и их причины, эмоции зрителя служат механизмом регуляции его поведения. В этой связи формирование эмоционального интеллекта, как интегрального ресурса, помогает личности подростка адаптироваться к изменяющимся условиям.

Экранные образы мирового кинематографа и видеоконтента, начиная с середины XX века, обращены к молодежной аудитории – кино различных видов и стилевых направлений, документальные фильмы о молодежных субкультурах и их героях, реклама модных образов и манеры поведения. Эстетика визуального образа претерпевает изменения под влиянием массовой культуры, при этом сохраняется доминирование визуального образа и визуального общения в повседневной жизни [7; 16].

Существующие исследования регионального российского кинематографа носят эмпирический характер ввиду относительной новизны феномена [5]. Творческими источниками для изучения выразительных возможностей экранных образов Дальнего Востока послужили видеоматериалы 2010–2020-х годов, размещенные на сайте АНО «Кино Приморья» [12]. Временной разрыв – от 1990-х до 2010-х годов – является следствием упадка регионального видеопроизводства по объективным причинам политического и экономического кризиса в нашей стране. В этот период формируются быстро перестраиваемые адаптивные стратегии, которые позволяют эффективно реагировать на изменения внешней среды.

Культурно-просветительская деятельность АНО «Кино Приморья» направлена на развитие видеопроизводства, кинопродвижения, кинопоказа в Приморском крае, поддержку начинающих режиссёров и актеров на региональном уровне. На официальном организационном сайте есть разделы, которые позволяют ознакомиться с новостями о продвижении регионального кино, найти специалистов и локации для реализации проектов. Для популяризации кино проведены следующие мероприятия:

- организован фестиваль-конкурс «Море кино»;
- в рамках реализации гранта Фонда культурных инициатив (2021 г.) были проведены питчинг и кинолекции, организована киношкола для широкой аудитории;
- создан киноклуб «Ориент»;
- организованы актёрские курсы и коммерческая киношкола [12].

В настоящее время создание экранных образов на коммерческой основе ограничено по ряду причин, в том числе из-за недостатка технических ресурсов и отсутствия специалистов с высшим образованием в сфере кинопроизводства в Приморском крае.

В результате анализа региональных киноматериалов были выявлены следующие характерные черты: подача специфической региональной темы и выражение региональной идентичности; историческая и культурная достоверность; визуализация социокультурного и художественного самовыражения авторов. Региональное кино, снятое молодыми авторами, отличается искренностью, но имеет размытую внутреннюю специфику [16]. Молодым профессионалам присуще авторское свидетельство визуальности и зрелищности массовой культуры, соотношение своей личности и собственного сообщения (message), прямое высказывание, активное воздействие на зрителя, трансляция ценностей своего поколения, сформированных под влиянием разнонаправленных тенденций – от образности визуальных видов искусства и до потока медиаобразов [2].

Актуальность проблематики формирования представления об экранных образах Дальнего Востока у подростковой аудитории объясняется постепенным расширением спектра видеоконтента на фоне взаимопроникающих тенденций глокализации. Особенность реализации дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ (ДООП) ШКИ заключается в сотрудничестве с экспертами из индустрии, в использовании опыта кураторов направлений [11, с. 49]. Почти 20% обучающихся в ШКИ выбрали студию фото- и видеопроизводства для углубленного изучения этого направления креативных индустрий. С целью выявления творческих приоритетов обучающихся и доминирующих критериев их мотивации проведено анкетирование подростков 1-го года обучения (анкета разработана педагогом-психологом ШКИ Е.Н. Яценковой). Выборка респондентов для письменного опроса составила 67 чел. Большинство респондентов – дети в возрасте 13–14 лет

(56,5%), 11-12 лет (26,1%), 15-17 лет (17,4%). Подростки продемонстрировали высокую степень самостоятельности при выборе студии – 92,5 %; советы родителей, друзей, педагогов в совокупности составили 7,5%. Занятия у большинства обучающихся вызывают интерес, любопытство, положительные эмоции (комфорт, чувство радости, волнения и нетерпения в предвкушении начала занятий – 69%). Однако несколько обучающихся 1-го года обучения перед занятиями в ШКИ испытывают и другие эмоции: тревогу, стресс, страх перед будущим – 6%.

Эстетические предпочтения подавляющего большинства обучающихся прослеживаются в их графических работах на свободную тему и сформированы под влиянием массовой культуры соседних стран – это образы персонажей комиксов, аниме-блокбастеров, манга, фотографии «звезд» К-поп, стилизованные изображения персонажей кинофильмов, косплея, видеоигр. Однако для выполнения проектных заданий, требующих переосмысления проблематики и образов Приморского края, обучающиеся достаточно легко ориентируются в поиске необходимой информации, быстро и безошибочно подбирают референсы в качестве творческих источников.

Переосмысление функции экранных образов, включение их в пространство пересечения театра и кинематографа, телевидения и видеоарта позволяет расширить выразительные возможности видеоконтента. Тело актёра может служить экраном, на который проецируются различные образы [6, с. 14]. Подобного рода прием с одновременной видеопроекцией произведений художников-авангардистов на экран и на фигуры подростков с гримом на лице был использован обучающимися ШКИ на выставке «Энергия цвета. Архетипы авангарда» в Приморской государственной картинной галерее (04.11.2023, всероссийская акция «Ночь искусств», г. Владивосток).

В рамках сотрудничества со специалистами АНО «Кино Приморья» в ШКИ создан киноклуб, в котором ежемесячно проводятся кинолекции с целью привлечения обучающихся к созданию собственных проектов. Демонстрируемые фильмы, театральные постановки и социальные ролики проходят предварительный отбор с учетом предпочтений подростков. Завершаются творческие встречи рефлексией и обсуждением просмотренного.

Для обучающихся по ДООП «Театр и театральные технологии» были проведены практические занятия по созданию профессиональных видеовизиток, что позволяет детям проявить свою индивидуальность и тренировать эмоциональный интеллект. Видеовизитка (1-2-минутный ролик) предназначена для самопрезентации актера, при этом исключается использование эффекта информационного шума, перенасыщенности изображения [6, с. 17]. Для подготовки видеовизитки подростки переосмысливают свой образ жизни и полученный опыт, деконструируют свой имидж, рефлексировать и занимают дистанцированную позицию по отношению к своему экранному образу [2]. В процессе видеосъемки используется крупный план для демонстрации на экране внешних данных подростков и передачи их эмоционального состояния. Сценарий видеовизитки включает следующие основные моменты: представление (ФИО), рассказ о своем опыте съемок и обучении, информация о параметрах своей фигуры (рост, размер и проч.), игровой возраст. Ролик в формате интервью включает рассказ об интересном случае из жизни, можно прочитать стихотворение или отрывок из любимого произведения. Такой сценарий расписывают по ролям – для актера и для интервьюера. Далее определяют место съемки, настраивают свет, используют помещение, где не будет посторонних шумов, подбирают нейтральную, спокойных оттенков одежду и дополнения к ней.

Видеовизитку снимают горизонтально, одним кадром, чтобы не создавалось ощущение, что ролик собран из нескольких удачных фрагментов. Создание образа и его визуализация происходит на основе включения элементов творческой игровой импровизации. Дальнейший анализ авторского видеоконтента обучающихся ШКИ и получение обратной связи осуществляется по методике «безоценочного обсуждения» [1], принимаются во внимание также отзывы зрителей видеоконтента и подписчиков в соцсетях. Создание и распространение экранного образа в формате видеовизитки является механизмом социокультурной адаптации и самореализации личности подростка. Рефлексия авторского видеоконтента формирует способность сопереживания, навыки самоанализа, при этом в процессе общения появляется коммуникативный опыт и умение создавать собственную картину мира.

Творческие встречи обучающихся ШКИ с представителями культурно-просветительского центра «Кино Приморья», экспертами и кураторами в сфере кинопроизводства послужили триггером для запуска механизма социокультурной адаптации подростков. Межличностное взаимодействие

ребенка с профессионалами из сферы креативных индустрий оказывает влияние на восприятие дальневосточного видеоконтента у подростковой аудитории. Важное значение имеет популяризация социальных инициатив с помощью видеоконтента, формирование зрительского опыта, привлечение внимания к проблемам креативной индустрии [16].

В процессе создания видеоконтента обучающиеся проектируют содержание сообщения, используют методы обработки изображения на основе использования возможностей имеющегося программного обеспечения и вариантов дальнейшего размещения продукта видеопроизводства на различных платформах. Представление авторских работ на конкурсах и фестивалях является механизмом социокультурной адаптации подростков. На фестивале-конкурсе фото- и видеоискусства «Море кино» (организаторы МБУК «Владивостокская централизованная библиотечная система» (ВЦБС) и АНО «Кино Приморья», г. Владивосток, 2023) были представлены творческие работы субъектной направленности: «Увидимся со снах» Е. Ефимичевой, «Серое естество» Д. Ложкина; работы проектных команд обучающихся ШКИ по региональной («Край при море», «Легенда Егдиги», «Эндемики») и по социальной тематике («Случай в очереди»). Интересным опытом стало участие в мероприятиях VI Всероссийского фестиваля детско-юношеских фильмов «Зеркало будущего» (25.11.2023-05.12.2023, Московская область, г. Звенигород) по направлениям «Документальное кино» и «Видеорепортаж».

Таким образом, намеченные перспективы развития молодого поколения жителей региона направлены на их творческий и личностный рост, раннюю профориентацию в сфере креативных индустрий, формирование эмоционального интеллекта комплексными гуманитарно-техническими средствами дополнительного образования.

Социокультурная обусловленность дальневосточного видеоконтента позволяет трансформировать модель поведения подростков через внутреннюю переоценку их творческого опыта. Применение механизмов социокультурной адаптации современного дальневосточного контента наглядно демонстрируется в процессе создания видеовизитки как формы самопрезентации. Организация и участие в региональных конкурсах и фестивалях способствует продвижению экранного образа и локаций Дальневосточного региона, а также повышению уровня туристической привлекательности территории.

1. Беликов А.Н. Как подготовить ребёнка к посещению театра: учебно-методическое пособие / А.Н. Беликов [и др.]. – Театральный институт имени Бориса Щукина, 2022. 35 с.

2. Ерофеев А. Новая визуальность и ее потенциал/ А. Ерофеев [и др.]// MOSCOW ART MAGAZINE, Вып. №40, 2001. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/88/article/1934> (дата обращения: 18.03.2024).

3. Кокорин А.М. Социально-экономические процессы развития региональной киноиндустрии// Вестник Моск. ун-та. Сер. 21. 2019. № 3. С. 58 -76.

4. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года (утв. распоряжением Правительства РФ 20.09.2021 № 2613-п). URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf>

5. Кравченко К. А. Региональное кино России: к проблеме определения// Парадигма: философско-культурологический альманах, 2022. С.139-149.

6. Краснослободцева А.В. Функции экранных образов в российском театре XXI века. Российский ин-т театрального искусства – ГИТИС. 17.00.01 – Театральное искусство. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2022. 26 с.

7. Кудряшова Е. А. Новая визуальная культура в медиапространстве // Век информации (Сетевое издание), 2019. Т.3 № 3(8). 2019. URL: [https://doi.org/10.33941/age-info.com33\(8\)8](https://doi.org/10.33941/age-info.com33(8)8)

8. Купцова А.А. Социокультурные механизмы адаптации личности в условиях современной массовой культуры. Орловский гос. аграрный университет. 24.00.01 – Теория и история культуры. Автореф. дис. ... канд. культурологии. – 2002. 24 с.

9. Олешкевич К. И. Феномен аниме и манга в современной массовой культуре / К. И. Олешкевич, Г. Р. Шубин // Молодой ученый. 2021. № 18 (360). С. 284-287. URL: <https://moluch.ru/archive/360/80423/> (дата обращения: 18.03.2024).

10. Перечень поручений по итогам посещения выставки «Развитие креативной экономики в России» (утв. Президентом РФ 15.08.2023 № Пр-1593)

11. Региональный стандарт развития креативных индустрий/ Центр развития креативной экономики Агентство стратегических инициатив. – М.: Агентство стратегических инициатив. 2023. URL: <https://asi.ru/library/main/197563/> (дата обращения: 10.03.2024).

12. Сайт "Кино Приморья". – URL: <https://kinoprim.ru/?ysclid=ltjdxlr4p867325313> (дата обращения: 10.03.2024).

13. Старостова Л. Э. Экранный образ как средство художественного самопознания человека// Методологические проблемы экранной культуры. URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1710115021&tld=ru&lang=ru&name=starostova-ek2006.pdf&text> (дата обращения: 10.03.2024).

14. Указ Президента Российской Федерации «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» от 21.07.2020 № 474. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/45726>

15. Шолик Н. «Дальтелефильму» – 35 //Приморская газета. 13 января 2014. URL: <http://primgazeta.ru/news/culture/2014-01-13-daltelefilmu---35.htm> (дата обращения: 10.03.2024).

16. Якунин Д. Для молодых кинематографистов открываются новые возможности// ПрофиСинема. URL: <https://www.proficinema.ru/interviews/detail.php?ID=347523> (дата обращения: 12.03.2024).

17. Glocalization trends in costume design/ O.N. Danilova// 5TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON ARTS, DESIGN AND CONTEMPORARY EDUCATION (ICADCE 2019) Advances in Social Science, Education and Humanities Research, V. 341, Moscow, Russia 14-16 May 2019: Atlantis Press, 2019. P. 467-470. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-19/125916143> (дата обращения: 12.03.2024).

УДК 398.8+397.4

МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ АРКТИКИ КАК НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ

О.Э. Добжанская,

Арктический государственный институт культуры и искусств,
профессор кафедры искусствоведения,
г. Якутск, уд. Орджоникидзе, д. 4, +7 9509673578,
доктор искусствоведения, доцент по кафедре
культурологии и искусства, dobzhanskaya@list.ru.

Аннотация. В статье рассматриваются музыкально-фольклорные традиции народов Арктики как потенциально интересные для включения в каталоги объектов нематериального этнокультурного достояния. В фокусе внимания оказываются традиции народов Таймыра. В статье дается определение нематериального этнокультурного достояния как «живого наследия» культуры, приводятся примеры сохранения музыкальных традиций народов Таймыра на современном этапе. Как пример сохранения уникальной национальной традиции нганасан, рассмотрен жанр иносказательных песен кэйнгэйрса. Описаны характеристики традиционного жанра по имеющейся научной литературе и публикациям фольклорных материалов. Приведены примеры традиционного исполнения иносказательных песен (В.Б. Костеркина) и современных сценических интерпретаций данного жанра в исполнении С.М. Кудряковой, Е.Ч. Сидельниковой, А. Н. Чунанчара. Обозначены основные идентифицирующие на современном этапе признаки данного жанра: диалогическая форма пения, нганасанский язык. Помимо нганасан, в статье описывается современная практика исполнения традиционных песенных жанров других народов Таймыра – долган, ненцев, эвенков, энцев.

В статье излагаются следующие рекомендации практического характера по сохранению вокальных жанров и аутентичных тембровых особенностей устного народного творчества: необходимость изучения и сохранения традиционных способов вокальной педагогики; организация в учреждениях культуры и образования специальных студий традиционного пения малочисленных народов, к преподаванию в которых привлекать традиционных певцов-тьюторов; обеспечение данных студий источниковой и методической базой по обучению молодежи пению на языках малочисленных народов; создание дружественной мультикультурной среды для развития этого вида устного народного творчества. Проблема сохранения музыкально-фольклорных традиций народов Арктики не исчерпывается необходимостью сохранения песенных жанров. Для сохранения традиций обрядовой музыки необходимо, чтобы сохранялись сами обряды (в частности, круговой танец долган *хэйро* может быть полноценно сохранен в контексте календарного обряда Встречи Солнца). Сохранение эпических традиций напрямую связано с сохранностью языка и традиционной среды, в современный период, характеризующийся критическим состоянием национальных языков, эпические традиции сохраняются только отдельными информантами – представителями старшего поколения. Однако, необходимо предпринимать усилия для сохранения эпических жанров.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, нематериальное этнокультурное достояние, коренные народы Севера и Арктики, песенные жанры, вокальные импровизации, сохранение музыкального фольклора.

MUSICAL FOLKLORE TRADITIONS OF ARCTIC PEOPLES AS INTANGIBLE ETHNO-CULTURAL HERITAGE

O.E. Dobzhanskaya,

Arctic State Institute of Culture and Arts, Professor
of Art History Department, Russia, Yakutsk, Ordzhonikidze str.,
4; +7 9509673578, Dr. of Sci. (Art History),
Professor, dobzhanskaya@list.ru.

Abstract. The article examines the musical and folklore traditions of the peoples of the Arctic as potentially interesting for including in catalogs of objects of Intangible ethno-cultural heritage. The focus of attention is on the traditions of the peoples of Taimyr. The article defines the intangible ethno-cultural heritage as a "living heritage" of culture, provides examples of preserving the musical traditions of the peoples of Taimyr at the present stage. As an example of preserving the unique national tradition of Nganasan, the genre of allegorical songs of *kaingairsia* is considered. The article described main characteristics of the traditional genre according to the available scientific literature and publications of folklore materials. Examples of the traditional performance of allegorical songs by V.B. Kosterkina and modern stage interpretations of this genre performed by S.M. Kudryakova, E.C. Sidelnikova, A. N. Chunanchar are given. The main identifying features of this genre at the present stage are outlined: the dialogical form of singing, the Nganasan language. In addition to Nganasan, the article describes the modern practice of performing traditional song genres of other peoples of Taimyr – Dolgan, Nenets, Evenks, Enets. The article presents the following practical recommendations for the preservation of vocal genres and authentic timbre features of oral folk art: the need to study and preserve traditional methods of vocal pedagogy; the organization of special studios of traditional singing of small peoples in cultural and educational institutions, in which traditional singers-tutors are involved in teaching; providing these studios with a source and methodological base for teaching youth singing in the languages of small peoples; creating a friendly multicultural environment for the development of this type of oral folk art. The problem of preserving the musical and folklore traditions of the peoples of the Arctic is not limited to the need to preserve song genres. In order to preserve the traditions of ritual music, it is necessary that the rituals themselves be preserved (in particular, the Dolgans circular dance can be fully preserved in the context of the calendar rite of the Meeting of the Sun). The preservation of epic traditions is directly related to the preservation of the language and the traditional environment. In the modern period, characterized by the critical state of national languages, epic traditions are preserved only by individual informants – representatives of the older generation. However, authorities in the cultural sphere should make some efforts to preserve the unique epic heritage.

Key-words: musical folklore, intangible ethno-cultural heritage, indigenous peoples of the North and the Arctic, song genres, vocal improvisations, preservation of musical folklore.

Тема настоящего исследования гармонирует с современными тенденциями развития национальной культурной политики, воплощенными в федеральном законе №402-ФЗ «О нематериальном

этнокультурном достоянии Российской Федерации» (принят в октябре 2022 г.). Данное в законе определение нематериального этнокультурного достояния звучит следующим образом : это «нематериальное культурное наследие народов Российской Федерации как совокупность присущих этническим общностям Российской Федерации духовно-нравственных и культурных ценностей, передаваемых из поколения в поколение, формирующих у них чувство осознания идентичности и охватывающих образ жизни, традиции и формы их выражения, а также воссоздание и современные тенденции развития данного образа жизни, традиций и форм их выражения» [Федеральный закон 2022].

В данной статье тема нематериального этнокультурного достояния будет рассмотрена на примере музыкального фольклора народов Таймырского Долгано-Ненецкого муниципального района Красноярского края, в котором проживают 5 коренных малочисленных народов Севера: долганы – 5 393 чел.; ненцы – 3 494 чел.; нганасаны – 747 чел.; эвенки – 266 чел.; энцы – 204 чел. (данные Всероссийской переписи населения 2010 года).

В музыкальном фольклоре нганасан – таймырских охотников на дикого северного оленя – сохранились весьма древние жанры сольных вокальных импровизаций, один из них связан с традицией ведения песенных иносказательных диалогов (*кэйнгэйрся* “проводить время, состязаясь в пении иносказательных песен”) [Костеркина, Добжанская 2014, с. 14]. Как правильно подмечено Ю.Б. Симченко, *кэйнгэйрся* – это особая форма общения, возникшая из желания обойти запрет на прямое общение между малознакомыми людьми (родовые отношения которых, предписывающие тот или иной вид общения, пока не установлены) [Симченко 1976, с. 202]. Владение навыком иносказательного песенного диалога *кайнганарюо* было важным для вступающих в брачный возраст юношей и девушек, поскольку знакомство и первый разговор могли происходить только в форме поющих иносказаний. Н.Т. Костеркина пишет, что родители специально обучали своих детей добрачного возраста «тайному» языку *кэйнгэйрся*, а также напевам, на которые надо петь эти иносказания. «Слова в песнях-*кэйнгэйрся* должны быть зашифрованы с помощью лексических замен, заимствований, архаизмов, усеченных форм общеупотребительной лексики. Содержание текста *кэйнгэйрся* фабулизуется, реальная действительность описывается при помощи аллегорических образов» [Костеркина, Добжанская 2014, с. 15]. Но не только молодежь была вовлечена в иносказательные диалоги. «Искусство хорошо говорить ценилось у нганасан очень высоко. В старину устраивались словесные поединки между умеющими красно говорить» [Попов 1956, с. 656]. Этнографы Б.О. Долгих, Л.А. Файнберг, А.А. Попов, Ю. Б. Симченко, лингвист Е.А. Хелимский в своих работах уделили внимание иносказательным песням нганасан, что подчеркивает важность данного жанра в культуре.

В сборнике «Певцы и песни авамской тундры» представлены песни-*кэйнгэйрся* в исполнении знатоков фольклора авамских нганасан 1980-1990-хх гг. Т.Д. Костеркина, С.М. Порбина, Н.Ф. Порбиной, В.Б. Костеркиной, Д.Н. Мирных, Е.С. Костеркиной, С.М. Яроцкой, впечатляет имеющееся в них изобилие аллегорических сюжетов, яркой образности, художественных языковых и музыкальных средств, обуславливающих специфику данного жанра [Певцы и песни авамской тундры 2014, с. 70-117]. Иносказательная Песня Савалова, опубликованная в исполнении Валентины Бинталеевны Костеркиной [там же, с. 87-91] сейчас часто звучит в концертах в исполнении ее дочери Светланы Мойбовны Кудряковой – современной исполнительницы нганасанской музыки. Хотя С.М. Кудрякова поет эту мелодию в традициях нганасан (сольно, без инструментального сопровождения) – звучание песни более современно, оно обогащено знаниями исполнительницы об особенностях звучания голоса на эстраде, зрительском восприятии, концертном поведении и др. [Напевы таймырской тундры, минута 22]. Импровизационный диалог-*кэйнгэйрся* с благопожеланиями присутствующим на концерте слушателям может быть исполнен в начале концертной программы, его можно услышать в исполнительском ансамбле Алексея Николаевича Чунанчара и Светланы Мойбовны Кудряковой [Напевы таймырской тундры, минута 16.40]. Евгения Чебьяковна Сидельникова – ведущий методист по нганасанской культуре Таймырского Дома народного творчества – на основе принципа песенного диалога *кэйнгэйрся* создала небольшое кукольное представление. Ее куклы – это семья Порбиных (старик Хетага “Спокойный” и его жена Мόлоку “Ворчунья”), которые разговаривают песнями, часто сердятся друг на друга и переругиваются, а потом обычно мирятся. Для того чтобы зрителям было понятно, о чем поют старик и старушка, Е.Ч. Сидельникова обычно предваряет свое выступление

рассказом, в котором поясняет характеры персонажей и переводит на русский язык содержание песенного диалога.

Хотя состояние языка и культура нганасан специалисты единодушно характеризуют как критическое (язык полностью вышел из повседневного употребления у молодежи, и сохраняется лишь старшим поколением нганасан), кэйнгэйрся не исчезли. На приведенных примерах мы можем убедиться, как трансформируется в настоящее время традиция иносказательных песенных диалогов, приспособившаяся к сценическим условиям, в которых существует современный фольклор. Факты воспроизведения подлинных мелодий кэйнгэйрся и диалогического пения на нганасанском языке, безусловно, свидетельствуют о ценности для нганасан данной традиции и стремлению сохранить ее в современных условиях.

Хотелось бы продолжить разговор о песенных жанрах и у других малочисленных народов Таймыра. Песни *ырыа* у долган в настоящее время сохраняют как носители традиции в Хатангском районе и г. Дудинка (Е.Т. Уксусникова, Е.И. Роганина), так и участники самодеятельных коллективов «Доргон» («Эхо») рук. О.В. Пупкова (п. Хатанга), «Юргель» рук. В.А. Батагай, «Сулускан» рук. Н.Н. Чуприна (Дудинка) и другие.

Исполнение энецких песен *барэ* является все более редким явлением. Это связано с языковой ситуацией: энецкий язык находится на грани исчезновения, и владеют им буквально единицы информантов. Тем не менее, энецкие песни исполняет З.Н. Болина, В.Н. Пальчин (г. Дудинка), Е.С. Глибченко, С.А. Рослякова (п. Потапово). Особого внимания заслуживают новые авторские песни на энецком языке, которые сочиняют для исполнения на фестивалях и культурных мероприятиях, а также для работы с детьми.

Ненецкий лирический фольклор (личные песни *сё/шё*) в настоящее время сохраняется как традиция благодаря сохранению традиционного образа жизни оленеводов. Иногда на фестивальных и праздничных мероприятиях в городе Дудинка и поселках песни звучат в форме сценического исполнения, назовем владеющих традиционной манерой исполнения певцов: Р.П. Яптунэ, Р.Я. Яптунэ, П.Н. Ядне, Р.Н. Ядне, Л.К. Кошкарева и др.

Эвенкийские песенные традиции, к сожалению, на Таймыре сохраняются единичными информантами (Т.В. Болина) и не имеют локального мелодического колорита, вписываясь в интонационную парадигму инновационного фольклора эвенков Красноярского края.

Поскольку культура всех малочисленных народов Таймыра характеризуется критическим состоянием и нуждается в изучении, сохранении и поддержке, хотелось бы изложить здесь ряд рекомендаций по сохранению песенных (вокальных) жанров устного народного творчества:

1) Необходимо сохранять традиционные способы вокальной педагогики. Например, долганское «пение на одном дыхании» *тыын былдьаһыыта* или *бэтиэхтээһин* раньше имело явно выраженный соревновательный характер: исполнители состязались на продолжительность пения на одном дыхании. Вокальные игры *тыын былдьаһыыта* могут использоваться для тренировки певческого дыхания, необходимого для исполнения традиционных песен *ырыа*. Возможно, у других народов существуют свои разновидности вокальной педагогики, которые необходимо выявлять и сохранять.

2) Осуществить мероприятия по обеспечению источниковой и методической базой для обучения пению (издание соответствующих сборников и специализированной литературы).

3) Организовывать в учреждениях культуры и образования специальные кружки или студии традиционного пения малочисленных народов, к преподаванию в кружках привлекать певцов-тьюторов, владеющих традиционной манерой пения (чтобы не потерять тембровое своеобразие вокализации народов Арктики).

4) Создать дружественную мультикультурную среду для развития этого вида устного народного творчества.

Проблема сохранения музыкально-фольклорных традиций народов Арктики как нематериального этнокультурного достояния, безусловно, является более широкой, нежели сохранение песенных жанров. Для сохранения традиций обрядовой музыки необходимо, чтобы сохранялись сами обряды. В частности, круговой танец долган *хэйро* может быть полноценно сохранен в контексте календарного обряда Встречи Солнца. Песенные благопожелания *алгыс*, издавна связанные

с обрядами встречи гостей, благословлениями, напутствиями, в качестве объектов нематериального культурного наследия должны сохранять свою обрядовую функцию.

К сожалению, шаманская обрядовая практика осталась явлением прошлого времени, и вряд ли может сохраниться как актуальная музыкально-фольклорная традиция. И хотя исполнение отдельных действий имитационного характера из шаманских обрядов довольно часто практикуется на мероприятиях учреждений культуры (танец с бубном), в обезличенном виде сценического представления они не могут претендовать на статус объектов нематериального культурного наследия. Вместе с тем, в документальных источниках, архивах, записях сохранены образцы подлинных обрядовых шаманских напевов, танцев, ритуалов. И наследники шаманских родов (семей), безусловно, могут сохранять культурное наследие своих предков.

Сохранение эпических традиций напрямую связано с сохранностью языка и традиционной среды. Поэтому, в период упадка национальных языков, эпические традиции сохраняются только отдельными информантами, чаще всего представителями старшего поколения. Между тем, именно эпос, со свойственной ему энциклопедичностью, разработкой исторических сюжетов, многоплановым описанием национальных характеров, социальных практик (войн, сватовства, гостеприимства, оленеводства и др.), бытовых предметов и хозяйственных орудий (оружия, одежды, жилища, упряжи и т.д.) является центром фольклорной культуры народа. Поэтому, безусловно, необходимо предпринимать усилия для сохранения эпических жанров.

1. Костеркина Н.Т., Добжанская О.Э. Песни нганасан // Певцы и песни авамской тундры : Музыкальный фольклор нганасан / составление, статьи, комментарии, нотирование – О.Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском языке и перевод нганасанских текстов – Н.Т. Костеркина, К.И. Лабанаускас, В.Ю. Гусев, М.М. Брыкина. – Норильск : АПЕКС, 2014. – С. 8-23.

2. Певцы и песни авамской тундры : Музыкальный фольклор нганасан / составление, статьи, комментарии, нотирование – О.Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском языке и перевод нганасанских текстов – Н.Т. Костеркина, К.И. Лабанаускас, В.Ю. Гусев, М.М. Брыкина. – Норильск : АПЕКС, 2014. – 224 с.

3. Попов А. А. Нганасаны // Народы Сибири. Этнографические очерки. – М.-Л., 1956. – С. 648-660.

4. Симченко Ю. Б. Культура охотников на оленей Северной Евразии. Этнографическая реконструкция / Ю.Б. Симченко. – М. : Наука, 1976. – 311 с.

5. Федеральный закон "О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации" от 20.10.2022 N 402-ФЗ (последняя редакция). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210200005> (дата обращения 20.03.2024)

6. Напевы таймырской тундры и музыкальные древности Сахалина [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2E1C6cxlRBs> (дата обращения 20.03.2024)

ТИПОЛОГИЯ ХОРДОФОНОВ МУЗЕЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ СЕВЕРНОЙ АЗИИ. КОЛЛЕКЦИЯ ЮРИЯ ШЕЙКИНА

В.Е. Дьяконова,

ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт
культуры и искусств»,
доцент кафедры искусствоведения
677000 г. Якутск, ул. Орджоникидзе, д.4,
Тел. 8(4112) 34-44-60
кандидат искусствоведения
Эл. почта: dvaryae2012@mail.ru

Аннотация. В 2017 году в Арктическом государственном институте культуры и искусств открылся Музей музыкальных инструментов народов Северной Азии (г. Якутск). Созданию Музея предшествовала многолетняя исследовательская и собирательская деятельность известного российского ученого, этномusicолога, доктора искусствоведения, профессора кафедры искусствоведения Ю.И. Шейкина, побывавшего с более чем ста музыкально-этнографическими экспедициями в разных уголках Сибири и Дальнего Востока. В течение многолетней научной деятельности им была собрана уникальная коллекция музыкальных инструментов и звуковых орудий, которые использовались в обрядовой, праздничной и повседневной практике народов Сибири.

Статья посвящена изучению хордофонов, экспонирующихся в Музее музыкальных инструментов народов Северной Азии. На основе европейской систематики музыкальных инструментов Э.М. фон Хорнбостеля и К. Закса и регионально-исторической типологии Ю.И. Шейкина делается типология хордофонов народов Сибири, Северной Азии и Дальнего Востока. Среди 26 хордофонов, представленных в коллекции музея содержатся архаичные хордофоны музыкальные луки удэ *бэи*, нганасан *койнгинтэ динтэ*, традиционные хордофоны смычковые пиколютни удэ *зулианки*, нанайцев *ду чизкэ*, нивхов *тын рын*, эвенков *кордаун*, щипковые лютни алтайцев *топиуур*, тувинцев *игил* и др. Одним из уникальных экспонатов музея является составной хордофон хантыйская угловая арфа *тор-сапль-юг*. В традиционной культуре народа *тор-сапль-юг* являлся мужским инструментом, использовался в качестве музыкального инструмента, сопровождавшим эпические и лирические песни.

Ключевые слова: Музей музыкальных инструментов народов Северной Азии, хордофоны, систематика, типология, фоноинструмент, музыкальный инструмент.

THE TYPOLOGY OF THE CHORDOPHONES OF THE MUSEUM OF MUSICAL INSTRUMENTS OF THE PEOPLES OF NORTH ASIA. YURI SHEYKIN'S COLLECTION

V.E. Dyakonova

Arctic State Institute of Culture and Arts,
Associate Professor of the Department of Art History
677000 Yakutsk, Ordzhonikidze str., 4,
Tel. 8(4112) 34-44-60
PhD in Art
E-mail: dvaryae2012@mail.ru

Abstract. In 2017, the Museum of Musical Instruments of the Peoples of North Asia (Yakutsk) opened at the Arctic State Institute of Culture and Arts.

The creation of the Museum was preceded by many years of research and collecting activity of the famous Russian scientist, ethnomusicologist, Doctor of Art History, professor of the department of art history Yu.I. Sheykin, who traveled with more than a hundred musical and ethnographic expeditions to different parts of Siberia and the Far East.

Over the course of many years of scientific activity, he collected a unique collection of musical instruments and sound instruments that were used in the ritual, festive and everyday practice of the peoples of Siberia.

The article is devoted to the study of chordophones exhibited at the Museum of Musical Instruments of the Peoples of North Asia. Based on the European taxonomy of musical instruments by E.M. von Hornbostel and K. Sachs and the regional-historical typology of Yu.I. Sheykin, a typology of chordophones of the peoples of Siberia, North Asia and the Far East has been made. Among the twenty-six chordophones presented in the museum's collection there are archaic chordophones musical bows like Ude *Bei*, Nganasan Koinginte Dinte, traditional bowed picolutes chordophones Zulianki of the Ude, Du Chieke of the Nanai, Tyn Ryn of the Nivkh, Kordavun of the Evenki, plucked lutes Topshuur of the Altaians, Igil of the Tuvinians, etc. One of the unique exhibits of the museum is the composite chordophone – corner harp tor-saple-yug of the Khanty. In the traditional culture of the Khanty, the tor-sapl-yug was a male instrument, used as a musical instrument to accompany epic and lyrical songs.

Key words: Museum of Musical Instruments of the Peoples of North Asia, chordophones, taxonomy, typology, phonoinstrument, musical instrument.

В изучении хордофонов Музея музыкальных инструментов народов Северной Азии использованы две научные органологические классификации: систематика музыкальных инструментов Э.М. фон Хорнбостеля и К. Закса (1914) и регионально-историческая типология фоноинструментов народов Сибири Ю.И. Шейкина (2002).

Юрий Ильич собрал свою коллекцию фоноинструментов, основываясь на разработанной им регионально-исторической типологии музыкальных инструментов народов Сибири. «В каждой конкретной культуре и историко-географическом регионе фоноинструменты представлены пятью историческими формами интонационно-акустической практики: 1) архаичной, 2) фольклорной (традиционной), 3) легендарно-мифологической, 4) исторической, 5) современной» [Шейкин 2002, с. 47]. Типология показывает процесс развития музыкального инструмента как постепенную эволюцию в изменяющихся исторических условиях, объясняет факты рождения новых инструментов и отмирания старых.

В коллекции музея представлены 3 архаичных, 20 традиционных и 3 современных хордофона.

По определению Ю.И. Шейкина «архаичные фоноинструменты – это часть предметного мира этноса, которую просто называют «звуковые инструменты» или «псевдоинструменты». Их очень сложно обнаружить в культуре. Обычно их не замечают даже исследователи. Они «возникают» и «исчезают» только в связи с практической необходимостью в моменты фанации» [Шейкин 2002, с. 48]. Исследователь выделяет следующие отличительные признаки, характеризующие архаичные инструменты: они обладают одним голосом (гуделка, жужжалка, погременушка); по своей структуре они просты, «мобильны и имеют нестабильные размеры (исходный материал – стебель травы, рыбий пузырь, лопатка оленя)»; «бывают одноразовыми или временными, т.е. их звуковая жизнь непродолжительна, что иногда объясняется материалом изготовления (пленка, лист, стебель, трава)»; технологически их легко изготовить; это «условно-фонические предметы, по своей функции не связаны с практикой акустического поведения и взяты из окружающего мира вещей» [Там же].

К архаичным хордофонам относятся музыкальные луки хорских удэ *бэи* [РЖФИ №135] и авамских удэ *койнгинтэ динтэ* [РЖФИ №144, №145] (индекс – 311.1(5)(71)).

Музыкальный лук хорских удэ *бэи* [РЖФИ №135] представляет собой согнутый в дугу плоский упругий и гибкий прут из ветки дерева, концы которого стянуты скрученной жильной веревкой. Вербка лука (тетива) служит струной. В традиционной культуре фоноинструмент используется как звуковая игрушка и музыкальный инструмент. Стрела изготовлена из дерева и имеет металлический копьевидный наконечник, который намотан проволокой. Согласно обычаю, «на луке играют соло, но иногда и дуэтом: сидя друг против друга и держа края дровка в зубах. При этом рты исполнителей служили своеобразными живыми резонаторами. Оба исполнителя играли одновременно каждый своим смычком-стрелой». Звукоизвлечение на луке иногда осуществляется не стрелой, а щипком одной или обеими руками исполнителя [Шейкин 2002, с. 119].

Следующий тип инструментов Ю.И. Шейкин определяет как фольклорные (традиционные) фоноинструменты. Это «материализованное выражение акустической памяти этноса. Они являются следствием избирательной практики и обычно надолго закрепляются в культуре. Традиционные

инструменты могут возникнуть в процессе органофонических поисков этноса, но могут быть заимствованы у других народов» [Шейкин 2002, 49].

На традиционность фоноинструмента указывают следующие факторы. Прежде всего, это использование звуковых орудий в обрядовой практике (благословения-алгыс, свадебный обряд, обряд захоронения, шаманские ритуалы) где они выполняют определенные функции. Следующим определяющим критерием является отношение фоноинструмента к традиционному укладу жизни, (скотоводство у южных якутов, оленеводство у северных якутов и охота). Особый пласт традиционной культуры составляют детские игры и связанные с ними звуковые игрушки.

Наиболее широко в группе традиционных хордофонов представлены смычковые пиколютни – *зулианки* хорских [РЖФИ №43, №85] и анойских удэ [РЖФИ №67], *ду чизкэ* найхинских нанайцев [РЖФИ №70, №79], *тын рын* сахалинских нивхов [РЖФИ №78], *кордаун* северобайкальских эвенков [РЖФИ №150; индекс – 321.313(71)]. Смычковая пиколютня *бызаанчы* представлена в двух разновидностях: у тувинцев-тоджинцев резонаторная коробочка трубчатой формы [РЖФИ №123] (321.313(71)), а у западных тувинцев – коробчатая [РЖФИ №125] (321.312(71)). Смычковая лютня манси называется *нэрнэ ив* [РЖФИ №135] (321.321(71)). *Топиуур* алтайцев (алтай-кижи) [РЖФИ №124] и улаганских теленгитов [РЖФИ №128], *игил* тувинцев-тоджинцев [РСФИ №124] и *домбра* казахов [РЖФИ б/н] (индекс – 321.321(5)) представляют группу щипковых чашечных шейковых лютен. Щипковая дощечная цитра с резонаторным ящиком у тувинцев называется *чадаган* [РЖФИ б/н] (индекс – 314.122(5)).

Щипковая чашечная цитра с резонатором (315.2(5)) у сосвинских манси называется *санквылтат* (манс. – букв. «звнящая доска») [РЖФИ №133]. Она имеет долбленный корпус в форме плоской лодки. Верхняя дека цитры изготовлена из плоской древесины, имеет 1 круглое резонаторное отверстие. В культуре народа функция инструмента преимущественно связана с традицией фольклорного художественного музицирования. Ее обрядовый смысл имеет дополнительное значение. На *санквылтате* играют пальцами щипком и бряцанием левой руки, а правой приглушают незвучащие струны или гасят звучащие, иногда маленьким деревянным плектром в виде плоской доски. Мелодии играют на открытых струнах и в этом случае звук не гасится. Иногда приводят секундно-или терцово-квартовые созвучия.

Одним из уникальных экспонатов коллекции является хантыйская угловая арфа *тор-сапль-юг* ~ *тоор-сапль-йух* ~ *тарэ-сапт-йух* (с журавлиной шеей дерево) [РЖФИ №148] (322.12). Корпус инструмента, установленный на двух ножках, выдолблен из корневой части дерева (березы) и переходит в шейку, головка вырезана в виде головы птицы. Арфа имеет 9 железных струн прикрепленных на деревянных струнодержателях. Строй инструмента: $\text{fis-h-cis}^1\text{-dis}^1\text{-fis}^1\text{-gis}^1\text{-h}^1\text{-cis}^2\text{-dis}^2$. *Тор-сапль-юг* используется в качестве музыкального инструмента, является мужским инструментом и сопровождается эпические, лирические песни. При игре арфу кладут на правую ногу, обхватив правой рукой; пальцами левой руки перебирают струны, а большим пальцем правой руки все время защищают одну из двух нижних струн, создавая бурдонное сопровождение.

Согласно типологии Ю.И. Шейкина современные (инновационные) инструменты представлены модифицированными реконструкциями архаичных, традиционных, легендарно-мифологических и исторических инструментов, а также инструментами, заимствованными из других культур.

Среди современных инструментов представлены две разновидности смычковой коробчатой шейковой лютня *кырыымпа чорон* [РЖФИ №133] и *кырыымпа сэргэ* [РЖФИ №149] амгинских саха (321.322(71)) [Дьяконова 2012], а также смычковая дощечная цитра с резонаторным ящиком *кылыһах* саха (314.122(71)).

Обратим внимание на дощечную цитру *кылыһах* саха [РЖФИ б/н]. Одним из первых описание инструмента приводит Ю.И. Шейкин, основываясь на сообщении изготовителя инструмента Кирилла Никоновича Никифорова. «У саха кылыһах – это смычковая цитра, которая имеет струнодержатель («локоть» в длину и «три пальца» в ширину) в форме стержня с «загнутыми» концами. Две струны делаются из конского волоса и крепятся стержневыми колками. Посередине ставится коробочка-резонатор с подставкой для струн. Звук извлекается смычком в форме лука с согнутым древком (500-300 мм в длину) и тетивой из конского волоса» [Шейкин 2002, 135]. Смычок инструмента был утерян.

В фондах Якутского республиканского музея истории и культуры народов Севера им. Ем. Ярославского хранится инструмент подобный вышеописанному. В сопутствующей документации он описан как «4-струнный музыкальный [инструмент] в виде продолговатой коробки с натянутыми волосяными струнами» (ЯГОМ, КП 11308). Он представляет собой небольшую прямоугольную коробочку, на которой протянуты 4 скрученные жильные струны. На верхней деке длиной 41 см и шириной 7 см расположены два небольших резонаторных отверстия. Примерно на середине деки находится подставка, которая разделяет струны на две части [ПМА 6]. По внешнему виду фоноинструмент соответствует конструкции продолговатой цитры, у которой все струны разделены на две части. Смычок отсутствует. Доказательством того, что у хордофона ранее был смычок, служит копия данного фоноинструмента, обнаруженная нами во время экспедиции в Верхоянский район Якутии в октябре 2014 г. Этот инструмент назван как «макет музыкального инструмента кырымпа» и находится в Школьном краеведческом музее с. Томтор (Борулах). По словам директора музея Юрия Васильевича Бажедонова, инструмент был изготовлен по подобию экспоната Якутского республиканского объединенного музея истории и культуры народов Севера имени Ем. Ярославского П.Д. Баишевым. Петр Дмитриевич был родом из г. Покровска Кангаласского района. Он был искусный мастер, очень хорошо рисовал, пел якутские народные песни, исполнял олонхо, а также играл на кырымпе. Этот инструмент он называл кырымпой. При данном экспонате имеется прямой смычок, изготовленный из тростника и конского волоса.

Смычковая цитра из Верхоянского района представляет собой небольшую прямоугольную коробочку, примерно размером с величину экспоната краеведческого музея им. Ем. Ярославского. На ней натянуто 5 скрученных волосяных струн. На верхней деке хордофона расположены 2 резонаторных отверстия (1 круглое, 1 фигурное в виде птицы?). С двух сторон инструмента прикреплены подставки – одна меньшего размера, вторая большего размера [ПМА 15].

К сожалению, традиционные формы вышеописанных инструментов ныне не сохранились, и мы не можем составить представление об их звучании и репертуаре. В конце XX века мастер В. А. Мохначевский создал фоноинструмент в виде коробчатой цитры и назвал его *чабаан*. Несмотря на то, что название *кылыһах* исторически принадлежало смычковой цитре, в конце XX века оно было закрепилось за современным реконструированным струнно-щипковым инструментом типа балалайки.

Таким образом, хордофоны Музея музыкальных инструментов народов Северной Азии представляют большой интерес для изучения музыкальных инструментов народов Северной Азии и: 1) представлены тремя типами исторических форм – архаичными, традиционными и современными; 2) в традиционной культуре используются в качестве звуковой игрушки, обрядового и музыкального инструмента; 3) отсутствие фольклорного образца инструмента приводит к существенному изменению типа реконструированного инструмента (например, *кылыһах* у саха).

1. Дьяконова В.Е. К вопросу реконструкции традиционного музыкального инструмента саха – кырымпа // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: материалы XIII международной научно-практической конференции 21-22 декабря 2012 г. В 2 т.: т. II / Науч.-инф. издат. центр «Институт стратегических исследований». – М.: Изд-во «Спецкнига», 2012. – С.292-296.

2. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. Общ. ред. Е.В. Гиппиуса. – М. : Советский композитор, 1987. – С.229-261.

3. Шейкин Ю.И. Регистрационный журнал фоноинструментов. Рукопись (РЖФИ).

4. Шейкин Ю.И. Регистрационный список фоноинструментов. Рукопись (РСФИ).

5. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири : Сравнительно-историческое исследование. Под общ. ред. Е.С. Новик ; Нотография Т.И. Игнатъевой. – М. : Вост. лит., 2002. – 718 с. : ил., карты, ноты.

6. Шейкин Ю.И., Никифорова В.С. Алтайское эпическое интонирование // Алтайские героические сказания : Очи-Бала. Кан-Алтын. Т.15. – Новосибирск : Наука, Сибирское издательско-

полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. – С. 47-70. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

Полевые материалы:

7. ПМА 6. Работа в фондах Якутского республиканского объединенного музея истории и культуры народов Севера имени Ем. М. Ярославского (г. Якутск, 07.07.10). Материалы: дневник, фото.

8. ПМА 15. Музыкально-этнографическая экспедиция в Верхоянский район Якутии (6-13 октября 2014 г.). Материалы: дневник, реестр песенных образцов и фоноинструментов, аудио- и видеозаписи, фото.

УДК 81'272

ПОСРЕДНИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА ДАЛЬНОМ ВОСТОКЕ: АСПЕКТЫ ПЕРЕДАЧИ РЕАЛИЙ И КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ РОССИИ В СИТУАЦИИ ОБУЧЕНИЯ ПЕРЕВОДУ

В.Л. Завьялова,

Дальневосточный федеральный университет,
профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации,
Восточный институт-Школа региональных и международных исследований,
690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10,
89046222280, д. филол. н., доцент, zavyalova.vl@dvfu.ru

Л.В. Кульчицкая,

Дальневосточный федеральный университет,
доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации,
Восточный институт-Школа региональных и международных исследований,
690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10,
89147383726, к. филол. н., доцент, kulchitskaya.lv@dvfu.ru

Аннотация. В статье анализируется тенденция инерциального сохранения английским языком своей посреднической функции во взаимодействии Дальнего Востока России и стран Северо-Восточной и Юго-Восточной Азии. Отмечается, что английский язык сохранит свой статус глобального языка-посредника в среднесрочной перспективе и будет являться основным проводником национальных интересов стран не только в масштабах данного региона, но и в любой другой точке земного шара.

Оцениваются возможности использовать посреднический потенциал английского языка для передачи реалий и культурных ценностей России в ситуации обучения переводу в высшей школе. При подготовке переводчиков для Дальнего Востока особую значимость имеет отбор учебного материала. При выборе текстов для перевода с русского языка на английский рекомендуется руководствоваться рядом критериев: 1) отдавать предпочтение текстам, отражающим происходящие в регионе геополитические и культурные процессы, 2) учитывать отсылку материала к культурно-историческому наследию региона, его экономическому, образовательному и туристическому потенциалу, 3) обращать внимание на наличие в текстах базовых национально-культурных компонентов, демонстрирующих открытость региона к международному сотрудничеству и уважение к культурным традициям стран-партнёров в АТР. Подчёркивается, что социокультурный компонент, являясь базовым элементом переводческого анализа, может реализовываться в тексте на разных уровнях: в лексике и в целостной смысловой структуре. Англоязычный глоссарий строится на англоязычных аутентичных текстах сходной тематики, а последующая отработка навыка свободного использования введённой лексики осуществляется на материалах по дальневосточной проблематике при одностороннем переводе русскоязычных текстов на английский язык и при двустороннем переводе (интервью).

Ключевые слова: посреднический потенциал английского языка в АТР, опосредованная передача реалий и культурных ценностей России, ситуация обучения переводу в высшей школе, подготовка переводчиков для Дальнего Востока, критерии отбора учебного материала.

THE MEDIATION POTENTIAL OF ENGLISH IN THE FAR EAST: ASPECTS OF TRANSFERRING RUSSIAN REALITIES AND CULTURAL VALUES IN TEACHING TRANSLATION

V.L. Zavyalova,

Far Eastern Federal University, Professor
of the Department of Linguistics and Intercultural Communication,
Oriental Institute-School of Regional and International Studies,
690922, Primorsky Krai, Vladivostok, Russky Island, Ajax, 10,
89046222280, Doctor of Philology, Docent, zavyalova.vl@dvfu.ru

L.V. Kulchitskaya,

Far Eastern Federal University, Associate Professor
of the Department of Linguistics and Intercultural Communication,
Oriental Institute-School of Regional and International Studies,
690922, Primorsky Krai, Vladivostok, Russky Island, Ajax, 10,
89147383726, Candidate of Sciences (Philology), Docent, kulchitskaya.lv@dvfu.ru

Abstract. The paper argues that, in the medium term, English will tend to retain its inertial potential as a global intermediary language in the interaction between the Russian Far East and the countries of Northeast and Southeast Asia. It is noted that maintaining the status of the lingua franca, English is likely to assist the states in promoting their national interests both locally and globally.

The authors are evaluating the mediating potential of English for conveying Russian cultural values and the ways in which these can be taught to trainee interpreters so that they could get across Russia's message, attitudes and values when interpreting. When training professional interpreters for the Russian Far East, the choice of teaching materials is important. Texts in Russian should be content-oriented, i.e. they should highlight regional issues such as 1) current geopolitical and cultural processes in the Russian Far East, as well as in Northeast and Southeast Asia, 2) the Far East's cultural and historical heritage, along with its economic, educational and tourist potential, 3) national and cultural concepts and issues that demonstrate the region's openness to international cooperation and respect for cultural traditions. It is emphasized that the sociocultural aspect, which is pivotal in translation analysis, can be realized in the text at different levels: in the vocabulary and in the whole semantic structure. A Russian-English glossary is being compiled from authentic English texts on similar topics; further drilling of this vocabulary is carried out in class through one-way interpreting into English, and through two-way interpreting of interviews with real speakers (audios and/or videos) presenting on Far Eastern topics.

Key words: mediating potential of English in the Asia-Pacific region, communicating the realities and cultural values of Russia through the English language, current state of interpreter training in higher education, training interpreters for the Far East, criteria for selection of teaching material.

Введение

Перемещение центра мировой экономической, политической и культурно-языковой интеграции из Северо-Атлантического в Азиатско-Тихоокеанский регион (АТР) привело к развороту вектора развития нашей страны в сторону Дальнего Востока (ДВ). В конце XX – начале XXI вв. внешнеэкономические, политические и культурно-исторические связи в АТР складывались на фоне глобализации и повсеместного использования английского языка как универсального коммуникативного инструмента. Сегодня, в изменившейся политической ситуации, в условиях развёрнутой против России информационной войны, на передний план выходят задачи защиты национальных интересов страны и трансляции её национально-культурных ценностей. Большую роль в достижении этих задач может сыграть английский язык, который «продолжает выполнять свою посредническую

(коммуникативную) функцию в мире, в том числе, обеспечивая значительную долю контактов во взаимодействии ДВ РФ и стран Северо-Восточной и Юго-Восточной Азии (СВА и ЮВА).

Языковая и образовательная политика России должна руководствоваться прагматизмом и реальной языковой ситуацией. Учитывая тенденцию инерциального сохранения английским языком статуса глобального лингва франка (*lingua franca*), представляется необходимым использовать его как канал влияния российского государства, средство обеспечения лингво-когнитивной безопасности РФ и инструмент противодействия деструктивному внешнему влиянию в культурной и языковой сферах. Для реализации этой политики важно средствами английского языка позиционировать Россию как государство с богатым культурным и историческим наследием, образовательным и туристическим потенциалом, благоприятными условиями для ведения бизнеса, основанного на идеях гостеприимства и уважении к национальным традициям других стран-партнеров.

В этой связи можно говорить о возрастании роли специалистов, способных пользоваться английским языком как новым инструментом трансляции духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации. Особая категория таких специалистов – переводчики английского языка, задача которых сегодня видится не только в том, чтобы обеспечивать эффективность процессов межкультурной коммуникации на английском языке-посреднике, но и транслировать национально-культурные ценности родной страны. Цель данной статьи – оценить возможность использования посреднического потенциала английского языка для передачи реалий и культурных ценностей России в ситуации обучения переводу в высшей школе и выработать рекомендации по содержательному наполнению учебных материалов и методики их использования в ходе подготовки переводчиков для Дальневосточного региона.

Теоретические предпосылки осмысления посреднического потенциала английского языка на ДВ РФ

Поиск универсальных инструментов взаимодействия в мире, связанный с необходимостью унификации коммуникативных, экономических, общественно-политических и иных стандартов, привёл в конце прошлого столетия к появлению новых международных политических, экономических, социально-культурных объединений и одновременному сокращению числа коммуникативных инструментов – языков международного общения. По целому ряду исторически сложившихся факторов, повсеместным коммуникативным инструментом постепенно стал английский язык, эволюционируя в сторону мирового единообразия и, в то же время, кросс-локального разнообразия. В терминах «теории концентрических кругов» основоположника контактной вариантологии английского языка Б. Качру [1], получившей признание и развитие в трудах современных теоретиков [2; 3; 4; 5; 6], по степени проникновения и влияния английского языка все страны мира можно отнести ко внутреннему, внешнему и расширяющемуся кругам. В нормообразующих странах внутреннего круга (Великобритании, Ирландии, США, Австралия, Новая Зеландия и англофонная Канада), английский язык является родным примерно для 300 млн жителей, из них 120 млн проживает за пределами США. В странах внешнего круга (Индия, Сингапур, Малазия, Нигерия и др.), где английский является вторым официальным языком, им пользуется более 300 млн человек. В странах расширяющегося круга (Северная и Юго-Восточная Азия, Россия, Европа, Египет и др.), для которых английский является иностранным языком, количество пользователей варьирует по разным источникам от 100 млн до 1 млрд [1; 5, с. 524-525]. Данная статистика свидетельствует о существенной посреднической роли английского языка в исследуемом нами регионе СВА и ЮВА, для большинства стран которого английский не является государственным языком. Примечателен тот факт, что в некоторых международных организациях региона английский является единственным официальным рабочим языком (АСЕАН) и языком официальных документов (БРИКС).

В современной геополитической обстановке в мире чётко намечился отход от практики взаимодействия народов в рамках однополярного мира, в котором английский язык выступал всеобщим языком-посредником, что приобретает характер стойкой тенденции. Безусловно, русский язык с богатой традицией служить средством многонационального общения народов РФ, бывших советских республик и шире – стран бывшего Варшавского договора – на сегодняшний день имеет шансы (наряду с другими языками) стать *lingua franca* для стран, объединившихся вокруг БРИКС и других международных организаций. Изменение официального отношения к английскому языку отразилось и в

языковой политике РФ: в высших учебных заведениях наблюдается планомерное сокращение (количества) часов, отведённых на изучение английского языка, даже на профильных специальностях – у филологов-преподавателей, лингвистов-переводчиков, прикладных лингвистов, специалистов в области лингвистического обеспечения международных отношений и т.д. Однако, как нам видится, английский язык до сих пор не утратил и практически не может в ближайшее время утратить ни присущей ему полифункциональности в качестве универсального средства международного общения, ни статуса национального языка, каковым он является в ряде стран, в частности, в бывших британских колониях (Индия, Нигерия, Замбия и др.). Этот инерциальный посреднический потенциал английского языка, несомненно, должен использоваться в языковой и образовательной политике Российской Федерации как действенный инструмент трансляции национально-культурных ценностей страны и противодействия деструктивному внешнему влиянию в культурной и языковой сферах.

Аспекты содержательного наполнения учебных материалов и методики их использования в ходе подготовки переводчиков для ДВ региона

В сложившихся условиях представляется необходимым определить, какими теоретико-методологическими принципами мы должны пользоваться, определяя наше отношение к английскому языку как объекту преподавания в высшей школе, в нашем случае – при преподавании английского языка переводчикам. Исходя из сформулированной нами выше задачи в языковой и образовательной политике страны, считаем необходимым тщательно подходить к отбору и содержательному наполнению учебных материалов и методики их использования в ходе подготовки переводчиков английского языка для ДВ региона. Ниже будут рассмотрены основные понятия, подходы и методические принципы к подготовке учебных материалов на примере разрабатываемого авторами учебного пособия по переводу. В настоящее время ведётся поиск материалов, их апробация в группах студентов Центра изучения иностранных языков (ЦИИЯ) ДВФУ, обучающихся по программе «Переводчик английского языка в сфере профессиональной коммуникации». Учебное пособие для подготовки специалистов-переводчиков для ДВ РФ рекомендуется для обучения в группах студентов, не имеющих основ лингвистического образования, базового курса перевода, но владеющих английским языком на высоком уровне.

В разрабатываемом учебном пособии предлагается один из возможных подходов к обучению переводу в языковой паре английский ↔ русский в условиях (1) курса языковой политики на лишение английского языка его статуса «лингвистического империалиста» (термин Ларри Смита [7] наряду с выражением «the Empire's linguistic dominance [5, с. 525]) при сохранении de facto английским языком его инерциального потенциала языка-посредника в ДВ регионе; (2) с учётом культурно-экономической специфики ДВ региона, в котором английский язык по-прежнему является языком конференций, но при этом используется в своих вариантах внутреннего круга (реже), чаще всего – в вариантах расширяющегося круга.

Методологические принципы

Идея обучения культуре России средствами английского языка не нова [8; 9]. В нашем случае в отличие от учебника В. В. Кабакчи, во-первых, тематический фокус ограничен российским ДВ как активным игроком в интеграционных процессах сотрудничества со странами АТР; во-вторых, заявляемое учебное пособие рассчитано на переводчика. В отличие от говорящего на английском языке, реализующего собственную речевую программу средствами иностранного языка, у переводчика роль подчинённая. Содержание его сообщения задается извне, он выступает лишь транслятором мыслей и идей, отсюда повышенные требования: при свободном двуязычии и сформированных переводческих компетенциях (мгновенные реакции и выносливость в условиях кодового переключения) он должен знать предмет обсуждения. Отметим, что культурные аспекты лишь часть изучаемой проблематики.

Специфически широкое понимание «культуры», принятое в работе, обусловлено целями обучения переводу: «реалии и культурные ценности» не сводятся к стереотипному набору понятий «балалайка-самовар-кокошник-валенки-медведь (для Дальнего Востока – тигр)» с их переводческими эквивалентами на английском языке. Культура с её реалиями и ценностями рассматривается в данном случае как фрагмент картины мира «Материальная и духовная культура российского ДВ

в диалоге стран АТР», сосуществующий одновременно в двух языковых кодах – родном языке и, в идеале, в том же объёме в осваиваемом английском языке.

Для переводчика важно понимать, что материальная культура помимо прочего проявляется и в способах языкового членения действительности (концептуализации мира с последующим закреплением за выделяемым фрагментом определенного языкового знака, причём границы концептов и их структура могут не совпадать в паре языков). Так, в зависимости от научной области, в которой ведется диалог культур, одному слову в русском языке могут соответствовать несколько слов в английском языке. Например, для русского «страна» в английском языке эквивалентами могут выступать «an esopomy» (как экономическое государство), «a nation», а иногда даже «a demography» (страна как населяющий её народ), «culture» (страна с точки зрения её народа – носителя материально-духовной культуры). В языковом выражении разные способы членения действительности отражаются в несовпадении в паре языков сочетаемости слов, что представляет особую переводческую сложность. В учебном пособии правила-напоминания о сочетаемости выносятся в рамки.

Теоретико-методологические основы

При разработке предлагаемого учебного пособия авторы обращаются к методическому наследию В. Н. Комиссарова в вопросе о том, как выстраивать виды переводческих заданий и упражнений (от простых к сложным) в зависимости от вырабатываемых *лингвистических умений и навыков* (компетенций) [10]. Кроме того, учитывается новаторская методика обучения устному переводу И. С. Алексеевой, разработанная ею на материале немецкого языка [11], и адаптированная к типологическим особенностям английского языка переводчиками и преподавателями М. В. Вербицкой, Т. Н. Беляевой и Е. С. Быстрицкой [12], привнесшими особые, в том числе альтернативные, приёмы и методы с опорой на собственный богатый опыт. В учебниках указанных авторов на первый план выходит формирование переводческих навыков на основе уже сформированных лингвистических компетенций. Нами учитывается также тематический подход к обучению переводу преподавателями бывшей кафедры теории и практики перевода института иностранных языков ДВГУ во главе с бывшей тогда заведующей кафедрой теории и практики перевода З. Г. Прошиной. Так, в рамках конкретной темы (например, «Миграция населения») вырабатывались навыки, необходимые для выполнения разных видов перевода в двух парах языка (письменного, перевода с листа, устного, двустороннего, перевода интервью и др.). На всех этапах обучения подключаются упражнения на формирование приёмов переводческой скорописи (семантографии, в терминах Е. В. Аликиной [13]).

Новаторским является учёт основных теоретических положений контактной вариантологии английского языка, высказанных в кандидатской и докторской диссертациях В. Л. Завьяловой [3; 4] и докторской диссертации З. Г. Прошиной [2], в частности, в вопросе об отношении к так называемым *World Englishes* – вариантам английского языка, особенно из Расширяющегося круга (см. подробнее [5], бытующим в странах СВА и ЮВА. Отношение к вариантам английского языка зависит от того, имеем ли мы дело с продукцией или рецепцией речи на английском языке. В рецепции варианты произносительные особенности английского языка жителей стран АТР следует принимать как данность, выявлять произносительные закономерности (дескриптивный подход), тренировать восприятие на слух такой устной речи. В вопросе продукции обязательна ориентация на нормы британского и американского вариантов английского языка, принадлежащих, по Б. Качру, к странам внутреннего круга (помимо Новой Зеландии, Австралии, англофонных Ирландии и Канады) [1].

Учебное пособие организовано по тематическому принципу. В рамках каждой темы имеются обязательные разделы с предпереводческими и собственно переводческими заданиями: 1) аутентичный активный вокабуляр (словосочетания) по теме, 2) упражнения на закрепление вокабуляра (выносятся на самостоятельную подготовку), 3) переводы аутентичных английских текстов на русский язык. Отрабатываются навыки выполнения различных видов перевода: письменного, перевода с листа, устного пофразового с опорой на переводческую скоропись (семантографию); параллельно выполняются те же виды переводов с русского языка на английский язык. На завершающем этапе выполняется двусторонний (англо-русский и русско-английский) перевод с листа, а затем пофразовый двусторонний устный перевод интервью с опорой на запись переводческой скорописью.

В ходе отбора англоязычных текстов обязательно используется критерий аутентичности, однако тематически они подбираются таким образом, чтобы в них содержалась лексика, с помощью

которой можно перевести тексты с русского на английский (лингвопереводческий метод сравнительно-сопоставительного изучения тематически сходных, «параллельных» [8, с. 217], текстов, но не пары оригинал – его перевод). В учебное пособие включаются обязательные материалы по теме (гlossарий, аутентичные речевые модели и образцы, созданные носителями стран внутреннего круга, непосредственно о ДВ РФ или о других странах и регионах мира, по сходной тематике (выражения для описания геополитических проблем, демографии, культурных реалий). В качестве источников материала на английском языке привлекаются отчасти энциклопедия *Britannica* и энциклопедия Колумбийского университета. Например, перевод русского текста об освоении ДВ русскими предваряется самостоятельным изучением английских текстов об освоении европейцами Северной Америки. При переводе задействуется отобранная аутентичная лексика. Здесь важно обращать внимание на используемые англофонами речевые средства, поскольку в данном случае речь также идёт о культуре – культуре речевого поведения. В качестве примера приведём случаи использования нейтральной лексики в переводе: «**первые** поселенцы» – *early colonizers, settlers*. В учебных аудиоматериалах о британцах, завоёвывающих континент Северной Америки, американцы говорят более чем нейтрально: «They **were winning new territories** for their motherland» (*Прим.*: здесь глагол *win* используется в значении “получать в награду в честном состязании”, первых поселенцев называют колонистами – *colonizers*). Для сравнения в энциклопедии *Britannica* при описании освоения русскими Дальнего Востока используются термины *annexation, invasion, conquest*. В семантике всех этих слов присутствует сема насильственности, применения оружия. Пример дефиниции из словаря *Oxford dictionary: To annex – to take control of a territory, especially by force*. В видеоматериалах о географии РФ, находящихся в свободном доступе в сети Интернет, можно услышать такую формулировку: *offensively large territories* – “**оскорбительно** большие территории”.

Аналогичным образом, для перевода текста о Сихоте-Алиня с русского языка на английский студенту предварительно предлагается проработать аутентичные английские тексты об аналогичном горном массиве, например, в Корее или в Японии из энциклопедии *Britannica*; образцами для перевода русских текстов, посвящённых народам Красного Яра, или текстов о быте коренного бохайского народа до прихода на эти территории чжурчженей, служат аутентичные источники материалов на английском языке из других энциклопедических изданий.

На базе использованных в учебном пособии англоязычных и русскоязычных текстов разрабатываются глоссарии, которые на настоящий момент включают семь тематических разделов: 1) флора и фауна ДВ (в том числе промысловые рыбы); 2) топонимы; 4) этносы и малые народности ДВ и АТР; 5) обычаи; 6) полезные ископаемые; 7) отрасли промышленности и народные промыслы.

Студентам предлагается самостоятельно подбирать дополнительные аутентичные тексты на заявленную тему о Приморье и ДВ России, либо о других странах (например, о коренных народах Северной Америки, быте, традициях, народных промыслах) на русском и английском языках и отбирать переводческие русско-английские соответствия. Например, тема воспроизводства / вымирания населения универсальна. В русском языке обычно употребляется именное выражение “для простого воспроизводства населения...”, а в английском предпочтительнее глагольное выражение *in order to maintain / sustain population....* – досл.: “чтобы поддерживать население” (при этом мысль “на уровне простого воспроизводства” не выражена, имплицитна). Справедливости ради отметим, что и в английском языке имеется именное выражение *replacement level* (уровень воспроизводства), но оно потребует другого синтаксического обрамления и дополнительного времени на осмысление, поэтому такие пары переводческих соответствий требуют особой отработки.

Организация самостоятельной работы студентов с текстами одной тематической направленности осуществляется следующим образом: учебное пособие содержит ссылки на аналогичные материалы, которые обучающиеся могут использовать в том объёме, который может обеспечить им (1) понимание темы и знание метаязыка (английского и русского) для свободного перекодирования поступающей информации, (2) расширение и углубление экстралингвистических знаний. Используется метод «звездочки» (типа гиперссылок). Например, «Япония как сосед и стратегический партнер» ⇨ ссылки на материалы об истории отношений (торговых, военных конфликтов) ⇨ Курилы (разные аспекты) ⇨ Договоры России со странами АТР ⇨ Айгунский договор и т.д., каждая из которых имеет свой круг ссылок. Учебное пособие задает студенту векторы расширения и

углубления самостоятельного поиска информации и освоения тематического вокабуляра; но объём дополнительного материала определяется самим обучающимся. Таким образом, учебное пособие может претендовать также и на роль небольшого справочного пособия и самоучителя.

Отметим, что отдельное место в практике обучения переводчиков ЦИИЯ ДВФУ занимает ролевая игра. Студенты готовятся к участию в учебной научно-практической переводческой конференции, что позволяет смоделировать реальную ситуацию подготовки переводчика к работе на конференции, включая алгоритм действий по подготовке, основы командной работы, составление глоссариев по теме выступления в русле тематики конференции (например, «Социокультурные проблемы Дальнего Востока») и т.д.

Обучение переводу должно идти одновременно с расширением знаний о регионе. Вне переводческой ситуации студент должен научиться вести беседу об актуальных темах ДВ региона: геополитической расстановке сил в АТР, партнерских связях и т.д. Важно научить будущего переводчика распознавать в тексте лингвистические угрозы и случаи предвзятого отношения к родной стране; в ситуации реального перевода уметь не поддаваться на провокации и из имеющихся в своём лексическом арсенале вариантов выбирать нейтральную лексику, снижая градус напряженности при опосредованной (переводом) двусторонней коммуникации.

Заключение

Таким образом, осмысление возможности использования инерциального посреднического потенциала английского языка в качестве инструмента передачи реалий и культурных ценностей России в ситуации обучения переводу, с одной стороны, связано с признанием глобальности социолингвистического феномена национально-англоязычного билингвизма, с другой – основывается на понимании комплексности проблематики речевого воздействия в контексте иноязычного образования, массовой коммуникации, коллективного межкультурного взаимодействия и национальной стратегии внешней политики РФ.

Ключевое положение, лежащее в основе концепции изменения содержательного наполнения учебных материалов для обучения переводу, выработанной с учётом посреднического потенциала английского языка в межкультурном взаимодействии ДВ РФ и стран региона СВА и ЮВА, – подготовить студентов-переводчиков к двуязычному диалогу культур, в котором средствами английского языка переводчик сможет донести информацию о реалиях ДВ РФ и культурных ценностях проживающих на его территории народов. В дополнение к формированию лингвопереводческих компетенций учебные материалы направлены на расширение и углубление тематических знаний.

При обучении переводу следует практиковать ориентированный на норму (нормоцентрический) подход в продукции речи на английском языке, а в рецепции (при обучении восприятию на слух) возможен упор на реальное функционирование английского языка в странах расширяющегося круга. При обучении восприятию на слух важно учитывать уровень сформированности навыка смыслового восприятия фонетически «правильной» английской речи носителей – британского и американского вариантов английского языка (внутренний круг). Привлечение в качестве учебных материалов аудиотекстов на вариантах английского языка расширяющегося круга целесообразно только для студентов продвинутого уровня.

Предлагаемые на перевод русские тексты отбираются с учётом регионального компонента. Задача составителей учебных материалов для обучения переводу – помочь студенту научиться работать с тематически сходными текстами на двух языках и дать представление о ситуативном переводе и прагматической адаптации.

1. Kachru B. The alchemy of English: the spread, functions, and models of non-native Englishes, University of Illinois Press, 1990. 216 p.

2. Прошина З.Г. Английский язык как посредник в коммуникации народов Восточной Азии и России (проблемы опосредованного перевода) : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.02.20. Владивосток, 2002. 39 с.

3. Завьялова В.Л. Особенности слога-ритмической организации английской речи носителями китайского языка: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Дальневосточный федеральный университет. Владивосток, 2001. 24 с.

4. Завьялова В.Л. Звуковой строй английского языка Восточной Азии: концепция регионального фонетического варьирования: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.20 – «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». Москва: Изд-во МГОУ, 2018. 42 с.

5. Прошина З.Г., Нельсон С.Л. Варианты английского языка и Расширяющийся круг Качру (на англ. яз) = Zoia G. Proshina and Cecil L. Nelson. *Russian Journal of Linguistics* 24 (3). 2020. Pp. 523–550.

6. Прошина З.Г. Локальные варианты и глобальные тенденции английского языка // Варианты языка и вариативность в языке. Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. Хабаровск, 2024. Том XXI, № 1. С. 13-18.

7. Smith Larry E., Nelson Cecil L. World Englishes and issues of intelligibility.// Cecil L. Nelson, Zoia G. Proshina, Davis Daniel R. (eds.), *The Handbook of World Englishes*. 2nd edn. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell. 2020. Pp. 430–446.

8. Кабакчи В.В. Практика англоязычной межкультурной коммуникации.= In English about Russia and the whole world. Спб.Издательство «Союз», 2001. 480 с.

9. Белоглазова Е.В., Кабакчи В.В. Имена собственные в языке, переводе и переводе культуры языка // Варианты языка и вариативность в языке. Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. Хабаровск, 2024. Том XXI, № 1. С. 225-233.

10. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: Курс лекций. М.: ЭТС, 1999. 192 с.

11. Алексеева И. С. Устный перевод. Немецкий язык. Курс для начинающих. – СПб.: Изд-во «Союз», 2002. 320 с.

12. Вербицкая М. В., Беляева Т. Н., Быстрицкая Е. С. Устный перевод Английский язык. 1 курс. Изд-е 2. М.: Глосса-Пресс; Ростов н/Д: Феникс, 2009. 388 с.

13. Аликина Е. В. Переводческая семантография: Запись при устном переводе. М.: Восток-Запад: АСТ, 2006. 156 с.

КОРЕННЫЕ НАРОДЫ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ТВОРЧЕСТВЕ И. В. РЫБАЧУКА

М.А. Захарова,

магистрант Дальневосточного федерального университета
Россия, г. Владивосток

Аннотация. В данной статье рассматривается творчество художника И. В. Рыбачука и его вклад в изображение представителей коренных народов Дальнего Востока в искусстве. Автор анализирует несколько портретов, таких как «Сын Чукотки» (1954), «Мать Удэге» (1973) или «Охотник Суляндзига. Удэге» (1973), раскрывая стилистические особенности каждой работы и методы передачи индивидуальности персонажей. Особое внимание уделяется использованию цвета, мазков и композиционных решений, а также эмоциональной и символической глубине каждого образа. Анализ представленных произведений позволяет понять значимость творчества Рыбачука в исследовании и сохранении культурного наследия коренных народов Дальнего Востока.

Ключевые слова: Иван Рыбачук, Дальний Восток, коренные народы, живопись, портрет, удэгейцы, Чукотка, национальный костюм, культурное наследие, традиции.

INDIGENOUS PEOPLES OF THE FAR EAST IN THE WORK OF I. V. RYBACHUK

Abstract. This article examines the work of the artist I. V. Rybachuk and his contribution to the depiction of representatives of the indigenous peoples of the Far East in art. The author analyzes several portraits, such as «Son of Chukotka» (1954), «Mother Udege» (1973) or «Hunter Sulyandziga. Udege» (1973), revealing the stylistic features

of each work and methods of conveying the individuality of the characters. Particular attention is paid to the use of color, brush strokes and compositional solutions, as well as the emotional and symbolic depth of each image. Analysis of the presented works allows us to understand the significance of Rybachuk's work in the study and preservation of the cultural heritage of the indigenous peoples of the Far East.

Key words: Ivan Rybachuk, Far East, indigenous peoples, painting, portrait, Udege people, Chukotka, national costume, cultural heritage, traditions.

Цель: Исследовать творчество И. В. Рыбачука с точки зрения его вклада в изображение коренных народов Дальнего Востока в искусстве.

Предмет: Творчество И. В. Рыбачука и его изображение коренных народов Дальнего Востока.

Объект: Портреты коренных жителей Дальнего Востока в работах И. В. Рыбачука.

Задачи:

1. Изучить стилистические особенности портретов коренных жителей Дальнего Востока в работах И. В. Рыбачука.

2. Проанализировать методы передачи индивидуальности персонажей в портретах.

3. Оценить значимость творчества И. В. Рыбачука в сохранении культурного наследия коренных народов Дальнего Востока через искусство.

Искусство всегда было важным средством выражения культурных и этнических особенностей различных общностей. В контексте искусства Дальнего Востока художник И. В. Рыбачук занимает особое место, внесший значительный вклад в изображение коренных народов этого региона. Его работы представляют собой не только художественные произведения, но и своеобразные этнографические памятники, отражающие богатство и многообразие культурных традиций.

Особое место в творчестве Рыбачука занимают его работы, посвященные представителям коренных народов Дальнего Востока. Среди них выделяются портреты жителей, в которых художник пытается передать дух и культурные особенности этих народов. Примерами таких работ являются «Сын Чукотки» (1954), «Мать Удэге» (1973) или «Охотник Суляндзига. Удэге» (1973). От деталей национальных костюмов до мимики лиц каждая работа становилась своего рода художественной экспедицией в мир коренных народов Дальнего Востока [3].

На картине «Сын Чукотки» (рис. 1). В. Рыбачук представил портрет мужчины удэгейца, проживающего на территории Чукотки. Представленный персонаж изображен в профиль, его взгляд направлен в даль, а выражение лица задумчивое. Все эти черты дают образу определенную глубину и загадочность. Наличие горящей сигареты в рту показывает кратковременное состояние, то есть действие существует только в определенный момент и быстро проходит, или, возможно, уединение с собой. Визуальные детали персонажа тщательно проработаны: черные волосы тщательно переданы с учетом теневых и световых оттенков, а узорчатая повязка на его голове, предположительно являющаяся частью национального костюма, содержит элементы символики или орнамента, что подчеркивает культурную идентичность персонажа. Фон картины представляет собой степные просторы, однако они изображены абстрактно, смешанные в рядах размытых переходов, что придает образу определенную эфемерность и непостоянство. Цветовая гамма картины, в основном, темная, создавая атмосферу реалистической загадочности. Лицо и силуэт персонажа затемнены, а красно-желтые оттенки на повязке и земляного цвета рубашка персонажа гармонируют с общим тональным решением картины, усиливая атмосферу ее таинственности и глубины. В целом, картина «Сын Чукотки» представляет собой не просто портрет человека, но и символическое воплощение связи с природой и культурного наследия народа, что является характерной чертой творчества Рыбачука, проникнутого глубоким уважением к коренным народам Дальнего Востока.

На картине «Мать Удэге» (рис. 2) И. В. Рыбачук представил портрет женщины преклонных лет удэгейской национальности, олицетворяющей мудрость и достоинство своего народа. Художник стремился не только изобразить ее внешний облик, но и передать национальный дух и культурную идентичность через ее наряд и образ жизни. Женщина изображена в сидячем положении, что придает образу стойкость и уверенность. Ее внешность говорит о богатом жизненном опыте и мудрости, что отражается в ее выражении лица и манере держаться. На ее лице можно прочесть следы времени, что добавляет образу глубину и эмоциональную насыщенность. Одежда женщины тщательно

проработана и содержит элементы национального удэгейского костюма. Она одета в халат-кимоно, запашного типа, с застежкой на правом боку, что характерно для традиционного удэгейского наряда. Стойкая высокая форма воротника, украшенного разноцветными узорами, подчеркивает элегантность и достоинство образа. Особое внимание уделяется деталям наряда, таким как вышивка и орнамент, которые служат не только украшением, но и символизируют богатство культурного наследия удэгейского народа. Заплетенные в две косы волосы женщины украшены тканями и лентами различных цветов, что придает образу изысканность и женственность. Контраст между темными оттенками и яркими выделениями орнамента, ткани и лент на картине Рыбачука привлекает внимание к ключевым деталям и определенным элементам, усиливая их эмоциональную и художественную значимость. Темные тени, окружающие фигуру, могут символизировать как общественные, так и личные испытания или трудности, с которыми сталкивается народ, а яркие детали подчеркивают его культурное и духовное богатство, а также неунывающий дух. Таким образом, художник создает драматическую и в то же время красочную картину, которая не только отображает реальность жизни коренных народов, но и воплощает их силу, уверенность и красоту в лице их представителей.

Картина «Охотник Суляндзига. Удэге» (рис. 3) представляет собой важное произведение в творчестве Ивана Рыбачука, где художник воплощает образ мужчины-удэгейца, преклонных лет, погруженного в атмосферу своего культурного наследия и быта. Рыбачук, известный своим стремлением передать национальный дух через национальный костюм и образ, демонстрирует мастерство в передаче характеристик этнической группы. На картине акцент делается на деталях костюма и аксессуарах, являющихся ключевыми элементами культурной идентичности. Мужчина изображен в типичном удэгейском халате-кимоно запашного типа с застежкой на правом боку, со стоячим воротником. Орнамент на халате, шапке и других деталях костюма, выделяющийся яркими красными и желтыми цветами, является символическим отражением культурных традиций этноса. Особое внимание уделяется головному убору мужчины – национальной шапочке богдо. На макушке шапочки обычно располагается беличий, соболиный хвостик или красный шнурок, что является характерным элементом удэгейской традиции. В данном случае изображен скорее беличий хвостик. От шапочки идет белая ткань, покрывающая плечи. Силуэт мужчины, погруженный во множество теней и темных оттенков, создает атмосферу загадочности и глубокой связи с природой и культурой этноса. Таким образом, картина «Охотник Суляндзига. Удэге» не только является произведением искусства, но и важным источником для изучения и понимания культурного наследия коренных народов Дальнего Востока, а также выдающимся примером творчества Ивана Рыбачука, стремившегося сохранить и передать уникальные черты этнических групп через мастерство искусства.

Эти работы Ивана Рыбачука становятся не только художественными шедеврами, но и научными источниками для изучения культурных особенностей коренных народов. В художественных полотнах художника каждый мазок, каждая деталь являются неотъемлемой частью этнической палитры, подкрепленной глубоким пониманием и любовью к представителям этих уникальных культур.

Заключение

В заключении рассмотренной научной работы о творчестве И. В. Рыбачука, посвященной изображению представителей коренных народов Дальнего Востока в искусстве, можно отметить значительный вклад художника в сохранение и просвещение культурного наследия этнических групп региона. Анализ ряда его произведений, таких как «Сын Чукотки», «Мать Удэге» и «Охотник Суляндзига. Удэге», позволяет понять глубину его творческой эмпатии и уникальное восприятие мира коренных народов. Каждая картина Рыбачука представляет собой не просто портрет, а своеобразное путешествие в мир традиций, обычаев и духовности этнических групп. В его работах мы видим не только изображение физических черт и костюмов, но и передачу внутреннего мира персонажей, их связь с окружающей природой и культурными обычаями. Исследование стилистических приемов и тематических акцентов в произведениях Рыбачука открывает глубокое понимание автора тем, которые он изображал, а также его стремление к сохранению культурного наследия и уважению к многообразию культур. Таким образом, творчество И. В. Рыбачука является важным исследовательским и художественным документом, отражающим богатство и уникальность культурного многообразия коренных народов Дальнего Востока. Его работы становятся не только образцом высокого мастерства и художественной тонкости, но и ценным источником для изучения и сохранения этнических традиций и обычаев.

1. Алексеева М. В. Жанр портрета в творчестве Ивана Рыбачука // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – Владивосток, 2013 г. – № 2. – 27–29 с.
2. Жукова Е. Живопись, согретая душой. – Еженедельник «Аргументы и Факты» № 14. АиФ-Приморье № 14 07/04/2021, 2021 г. – [Электронный ресурс]. – URL: https://vl.aif.ru/culture/zhivopis_sogretaya_dushoy?ysclid=lrouckx8kq130137530 (Дата обращения: 23.03.2023)
3. Захарова М. А. Отражение культуры и жизни коренных народов Дальнего Востока в живописи И. В. Рыбачука // Интернаука: электрон. научн. журн. 2024. № 3(320). URL: <https://internauka.org/journal/science/internauka/320> (Дата обращения: 23.03.2023).
4. Зотова О. И. Творчество И. В. Рыбачука в контексте общероссийского искусства // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022 г. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-i-v-rybachuka-v-kontekste-obscherossiyskogo-iskusstva?ysclid=lroumkuz1551445970> (Дата обращения: 23.03.2023)
5. Каменева М. Р. Многоцветный Север художника Рыбачука. – 2020 г. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.msun.ru/ru/news/id-7393?ysclid=lrov9bvkea474048898> (Дата обращения: 23.03.2023)
6. Кандыба В. И. Иван Рыбачук. Притяжение Севера: каталог выставки. – Владивосток, 2003 г. – 24 с.
7. Павлухин, А. Певец дальневосточной земли // Красное Знамя. – Владивосток, 1962 г. – 1 апреля. – № 78. – 3 с.
8. Первооткрыватель в искусстве Чукотки. – [Электронный ресурс]. – URL: https://vladnews.ru/2021-05-03/188512/pervootkryvatel_iskusstve?ysclid=lrouk597ou27880617 (Дата обращения: 23.03.2023)
9. Российская академия художеств. Рыбачук Иван Васильевич (1921–2008). – [Электронный ресурс]. – URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51742&ysclid=lroucoe7p1197116596 (Дата обращения: 23.03.2023)
10. Федоровская Н. А. Иван Рыбачук: взгляд из прошлого в будущее. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://primamedia.ru/news/1092019/?ysclid=lrou1vdc5v820680223> (Дата обращения: 23.03.2023)



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

**ОСНОВЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
РУССКИХ ТРЁХРЕЧЬЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНЫХ
РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.)**

Я.В. Зиненко,

ФГБОУ ВО Амурский государственный университет,
научный сотрудник Лаборатории фронтальных исследований,
доцент кафедры литературы и мировой художественной культуры, канд. филос. наук.
675027, г. Благовещенск, Игнатьевское шоссе, 21,
к. 7, каб. 305а, 89244444523, yasya11111@mail.ru.

*Исследование поддержано Программой стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»,
в рамках лаборатории под руководством молодых исследователей.
Проект № FZMU-2022-0008, рег. номер 1022052600017-6.*

Аннотация. Представленный в статье материал дает характеристику основам этнокультурной идентичности русских, проживающих в Трёхречье с конца XIX – начала XX в., о чем свидетельствуют архивные публикации обозначенного периода. Трёхречье – территория, которая с середины XIX в. является постоянным местом компактного проживания русских, переселявшихся из Забайкалья, расположенная во Внутренней Монголии Китая между р. Хаул, Дербул и Ган, являющимися правыми притоками р. Аргунь. В настоящем по р. Аргуни проходит граница между Забайкальским краем Российской Федерации и Хулунбуирским аймаком КНР. Текст статьи посвящен анализу архивных публикаций на русском языке, выходящих в г. Харбине (например, «Рубеж», «Вестник Маньчжурии») в первой половине XX в. и публикаций привлекаемых в качестве подтверждений очевидцев, проживающих на выше обозначенной территории в первой половине XX в., опубликованных во второй половине XX в. (А.М. Кайгородов, «Советская этнография»). Источники свидетельствуют о высокой сохранности русскими национального языка, праздничной культуры, быта, православия, календарной обрядности, что составляло основы этнокультурной идентичности этнолокальной группы русских в условиях инокультурной среды. Под инокультурной средой мы в качестве примера обозначим, что сложный в этническом плане край Барги, куда входил район Трёхречья населяли эвенки (*назв.* – А.М. Кайгородова), с которыми русские тесно контактировали. Эвенки принимали православие, основы русской культуры, язык, но при этом сохраняли традиционный образ жизни. Также были распространены межэтнические браки между китайцами, монгольскими мужчинами и русскими женщинами, но культура, язык и быт доминировал русский, дети-метисы воспитывались в русской среде, были крещены в православие, нередко мужья китайцы также принимали обряд крещения. О данных устойчивых этнокультурных фактах свидетельствуют публикации корреспондентов-журналистов (журнал «Рубеж»), воспоминания очевидцев (А.М. Кайгородов), полевых экспедиций (В.А. Кормазов). Автор приходит к выводу, что анализ и систематизация накопленного корпуса текстов по данной тематике позволяет выстроить более полную картину взаимодействия и взаимовлияния народов в культурном и бытовом аспектах на территории сложного, неоднородного в этническом плане региона и в условиях русско-китайского порубежья.

Ключевые слова. Культура, идентичность, этнолокальная группа, праздник, Китай, Россия, Трёхречье, русские, печатные издания, порубежье, Маньчжурия, православие, русский язык, быт, брак, обряд.

**THE BASICS OF THE ETHNOCULTURAL IDENTITY
OF THE RUSSIANS OF THE THREE RIVERS (BASED ON THE MATERIALS
OF ARCHIVAL RUSSIAN-LANGUAGE PUBLICATIONS OF THE FIRST HALF
OF THE TWENTIETH CENTURY)**

Y.V. Zinenko,

Amur State University, Research fellow at the Laboratory
of Frontier Studies, Assistant Professor of the Department
of Literature and World Art, Ph.D. in Philosophy.
675027, Blagoveshchensk, Ignatievskoe Highway, 21, apt. 7,
office 305a, 89244444523, yasya11111@mail.ru.

Abstract. The presented material in the article characterizes the basics of the ethnocultural identity of Russians living in the Three Rivers since the end of the XIX – early XX century, as evidenced by archival publications of the designated period. The Three Rivers is a territory that has been a permanent place of compact residence of Russians who migrated from Transbaikalia since the middle of the nineteenth century, located in Inner Mongolia of China between the Howl, Derbul and Gan rivers, which are the right tributaries of the Argun River. In the present, the border between the Trans-Baikal Territory of the Russian Federation and the Hulunbuir Aimag of the PRC runs along the Argun River. The text of the article is devoted to the analysis of archival publications in Russian published in Harbin (for example, "Rubezh", "Bulletin of Manchuria") in the first half of the twentieth century. and publications attracted as evidence of eyewitnesses living in the above-designated territory in the first half of the twentieth century. published in the second half of the twentieth century. (A.M. Kaigorodov, "Soviet Ethnography"). Russian sources testify to the high preservation of the national language, festive culture, way of life, Orthodoxy, calendar rituals, which formed the basis of the ethno-cultural identity of the ethnocultural group of Russians in a foreign cultural environment. By the foreign cultural environment, we will indicate as an example that the ethnically difficult region of Barga, which included the Three Rivers region, was inhabited by Evenks (named after A.M. Kaygorodova), with whom the Russians were in close contact. The Evenks accepted Orthodoxy, the foundations of Russian culture, and the language, but at the same time maintained a traditional way of life. Russian Russians also had widespread interethnic marriages between Chinese, Mongolian men and Russian women, but the culture, language and way of life were dominated by Russian, mestizo children were brought up in a Russian environment, were baptized into Orthodoxy, often Chinese husbands also received the rite of baptism. These stable ethnocultural facts are evidenced by the publications of correspondents-journalists (the magazine "Rubezh"), the memoirs of eyewitnesses (A.M. Kaygorodov), field expeditions (V.A. Kormazov). The author concludes that the analysis and systematization of the accumulated corpus of texts on this topic allows us to build a more complete picture of the interaction and mutual influence of peoples in cultural and everyday aspects on the territory of a complex, ethnically heterogeneous region and in the conditions of the Russian-Chinese borderlands.

Key words. Culture, identity, ethnocultural group, holiday, China, Russia, Three Rivers, Russians, print publication, The frontier, Manchuria, orthodoxy, Russian language, everyday life, marriage, The rite.

Введение

Территория Трёхречья (кит. 三河, Sanhe) – это район, расположенный во Внутренней Монголии Китая между р. Хаул, Дербул и Ган, являющимися правыми притоками р. Аргунь. В настоящем по р. Аргуни проходит граница между Забайкальским краем Российской Федерации и Хулунбуирским аймаком КНР. На сегодняшний день значительную часть населения этого региона составляют русские – 俄罗斯族 (*éluósīzú*), дословно – «русская национальность» и представители межпоколенных межэтнических браков русских и китайцев, русских и монголов и т.д. Русское население, его история и культура, численность, фольклор неоднократно становились объектами изучения, однако актуальность данного исследования состоит в интериоризации основ этнокультурной идентичности русских в Трёхречье на основе архивных публикаций первой половины XX в. На сегодняшний день русские и потомки от русско-китайских, русско-монгольских и т.д. в Трёхречье браков в основе жизненного цикла частично утратили этнокультурную идентичность, что отразилось в сохранности русского языка, бытовой культуры и т.д., преимущественно вследствие политики культурной революции в Китае. Однако отметим, что старшее поколение русских и метисизированного населения сохранило русский язык, фольклор, календарную обрядность и православную веру. В основу исследования, посвященного основам этнокультурной идентичности русских Трёхречья первой половины XX в. мы разделяем три основных критерия: исторический, культурный и языковой. Для анализа основ этнокультурной идентичности русских Трёхречья обозначенного периода был привлечен корпус текстов первой половины XX в. [Кормазов, 1929, 38–47; Камский, 1934, 12–13; Глава Харбинской Епархии, 1937, 3; Шестаков, 1943, 192–195] и мемуарные статьи [Кайгородов, 1970, 140–149]. Важно отметить, что преимущественно привлеченные статьи выходили в изданиях г. Харбина – центра дальневосточной ветви русской эмиграции [Забияко, 2016; Забияко А.А., Забияко А.П., Лешошко, 2015]. Харбин первой половины XX в. место уникальное по культурному, научному запросу. А.М. Кайгородов подчеркивает: «нельзя забывать, что в то время не только Трёхречье, где китайцы только появились, но и вся Внутренняя Монголия были для Китая далеким, малопонятным и неизученным краем» [Кайгородов, 1970, 142]. В г. Харбине сформировалась уникальная школа блестящих ученых востоковедов, их публикации на сегодняшний день являются уникальным

материалом для изучения истории, культуры, быта сложного в этническом плане региона Барги, куда входил район Трёхречья [Цмыкал, Зиненко, 2023; Зиненко, Цмыкал, 2022; Зиненко, Конталева, 2022; Забияко А.П., Забияко А.А., 2017].

Краткий экскурс в историю русского Трёхречья первой половины XX в.

«На северо-восток от г. Хайлара, километрах в 100, местность по рекам Ган, Дербул, Хаул, впадающим в р. Аргунь, простирающаяся на сотни же километров называется Трёхречьем» [Шестаков, 1943, 192]. Трёхречье в конце XIX столетия активно осваивается забайкальскими казаками и к 10-м гг. XX в. становится местом компактного проживания русских: «Забайкальские казаки, главным образом приаргуньских станиц, посещали эти места с незапамятных времен. Летом они приезжали сюда заготавливать сено, а зимой жили со скотом на заимках. <...>» [Кайгородов, 1970, 141]. До середины XIX в. русское население было немногочисленным. Оно состояло из промысловиков, казаков, уходивших из родных деревень российского левобережья Аргуни через границу в Китай с целью охоты и покоса сена, строивших там временное жильё – заимки, а также из беглых преступников каторжан. Во второй половине XIX в. русское население Трёхречья стало расти и обустраиваться, основывая деревни [Забияко А.П., Забияко А.А., 2017, 8]. «Интенсивное заселение Трёхречья относится ко времени всероссийского лихолетья, – начинается оно (единично) со времени февральской «бескровной», а в 1918–1919 гг. до десятка отдаленных семей перегоняют кой-какой свой скот через границу, в частности и в Трёхречье. Появляются вновь землянки, которые и послужили маяками тем, кто не хотел примириться с иноземной, безбожной, интернациональной властью, попиравшей все святое и честное» [Шестаков, 1943, 193].

В 1920-е гг. – период массового расселения русских в Трёхречье из Забайкалья. Наиболее интенсивно заселялся бассейн р. Дербула. За короткий срок здесь выросли деревни Дубовая, Ключевая, Попирай, Щучья и т.д. Быстро заселялся и бассейн р. Гана. Здесь появились русские деревни Покровка, Усть-Урга, Усть-Кули, Лабдарин и т.д. Целый ряд населенных пунктов вырос и по притокам указанных рек: Верх-Угра, Верх-Кули, Лапцагор, Баржакон, Нармакчии Драгоценка, впоследствии ставшей центром района. По Хаулу русских деревень не было, если не считать трех-четырёх заимок в низовьях реки и несколько русских семей, которые проживали в Караванной, заселенной в 1930-х гг. преимущественно китайскими семьями.

К концу 1930-х гг. русских в Трёхречье насчитывалось примерно 8 тыс. чел., а в 1945 г. составляло не менее 11 тыс. чел. Русское население Трёхречья росло за счет переселенцев не только с р. Аргуни, но и из других мест Барги, пристанционной полосы КВЖД, а также из таких городов, как Хайлар, Маньчжурия, Харбин. «По рассказам русских старожилов Трёхречья, впервые они увидели китайцев в 1902-1903 гг., когда на правом берегу Аргуни в ряде мест появились небольшие китайские поселения, населенные почти целиком мелкими торговцами, которые вели контрабандную торговлю с русскими из левобережных приаргуньских деревень. Непосредственно в Трёхречье китайцы впервые появились в 1925 г. <...>» [Кайгородов, 1970, 142]. Кроме русских поселенцев в Трёхречье жили китайцы, эвенки (тунгусы), баргуты и орочены, солоны, а с 1932 до 1945 г. – японцы, оккупировавшие Маньчжурию. Стоит отметить, что китайское население Трёхречья росло гораздо медленнее русского и вплоть до 1955 г. составляло здесь незначительное меньшинство.

До 1945 г. преподавание в трёхреченских школах велось по программам, разработанным для русских школ Харбина, по учебникам царского времени или учебникам, составленным в Харбине. Школы в известной мере находились под влиянием церкви, преподавался Закон Божий. Занятия начинались с исполнения молитвы, а в праздничные дни проводилась церемония, которая включала поклонение портрету императора Маньчжоу-го, чтение императорских манифестов и исполнение сразу трех гимнов: японского, маньчжурского и российского. В столовой пансиона перед едой и после нее исполнялись молитвы [Кайгородов, 1970, 144].

Исход русских из Трёхречья начался в середине 50-х гг. Победа над Японией и образование КНР обернулись для русских Трёхречья вначале репрессиями по обвинению в пособничестве белым и японцам со стороны советской власти, арестами, насильной или полудобровольной высылкой в СССР; затем, в годы «культурной революции» и борьбы с «советским империализмом», – репрессиями со стороны китайских властей по обвинению в пособничестве СССР.

Основы этнокультурной идентичности русских в Трёхречье в первой половине XX в.

Оказавшись на правом берегу Аргуни, русское население в регионе быстро стало осваиваться и обустраиваться. Этому способствовало малочисленность местного населения (орочен, эвенков, солон, баргутов, китайцев и т.д.). Фактически в первой половине XX в., на основе архивных публикаций, мы приходим к выводу, что русское население не имело влияния в этнокультурном плане со стороны местных жителей. Так, В.А. Кормазов, совершивший не одну экспедицию в Трёхречье [Конталева, Зиненко] отмечает, что хозяевами постоянных дворов, обычно бывал китаец, женатый на русской эмигрантке. Было видно влияние жены – муж обязательно имел русское имя и отчество, говорил по-русски, хозяин и дети носили русскую одежду, а если женился в России до Гражданской войны, то был православный. В такой семье праздновались как китайские, так и русские праздники. Из китайских – это Новый год, а из русских – Пасха [Кормазов, 1929, 38-40].

Подчеркнем, что русско-китайские браки были нередким явлением в данном регионе, как правило, китайцы-мужчины создавали семьи с русскими девушками [Забияко А.А., Забияко А.П., 2017]. Дети в такой среде перенимали материнскую культуру, говорили на русском языке, были крещены в православии, ходили в русские школы и, как правило, считали себя русскими. А.М. Кайгородов в своих воспоминаниях обращает читателя на данный факт: «Небезынтересно отметить, что китайцы, составляя меньшинство в Трёхречье, воспринимали различные стороны русского быта: в жилище, одежде, пище, в методах ведения хозяйства. Особенно это относится к тем китайским семьям, которые проживали не в Драгоценке. Планировка избы и хозяйственная утварь у них были такие же, как у русских. Подобно русским, они носили ичиги и унты, одежду русского покроя. Многие справляли русские православные праздники. Почти все китайцы носили русские имена и прозвища, от мала до велика хорошо говорили по-русски. Многие китайцы-поселенцы были женаты на русских женщинах. Их дети получали скорее русское, чем китайское воспитание» [Кайгородов, 1970, 142].

Как уже было отмечено выше, русское население в Трёхречье было православным, этот фактор, помимо сохранения русского языка, являлся одним из первостепенных в этнокультурной идентичности русских. Так, Шестаков М.А. подчеркивает в публикации: «В поселках и выселках, в которых в настоящее время хотя еще и не имеется храмов, тем не менее, справляются престольные праздники; церковные службы исполняются в честь святых, почитаемых небесными покровителями этих поселков. Во всех этих храмах возносятся горячие молитвы истиннорусскими глубоко верующими людьми о спасении страждущей страны Российской, о мире всего мира, о стране Маньчжурской ИМПЕРАТОРЕ ее и людях. Трёхречье – это Россия за рубежом. Русский быт. Патриархальный русский уклад. <...> Напоминает Трёхречье Россию и привольные родные казацкие края своими нивами, золотящимися на солнце созреваемой пшеницей и др. злаками, своими стадами скота, табунами лошадей, да гуртами (отарами) овец, мирно пасущимися по степным просторам благодатного Трёхречья, и всей своей русской жизнью, согласно прежних традиций, обычаев и навыков, блюда и ненаписанный кодекс казацкой морали. Казаки-трёхреченцы, исповедуя святую православную веру, строя храмы в невольном изгнании, как исповедовали испокон веков у себя на Родине, твердо верят в возрождение Руси с национальной здоровой государственной властью, где все народы – братья» [Шестаков, 1943, 193].

Ведущую роль в культурной жизни русского Харбина почти два десятилетия (1926–1945) играл еженедельный литературно-художественный журнал «Рубеж». «Подлинное зеркало русской жизни в Китае», «настоящее сокровище для будущих историков русского Харбина», – писала об этом еженедельнике харбинская журналистка и поэтесса Ю. Крузенштерн-Петерец. В 1934 г. журнал «Рубеж» рассказал читателю об уголке прежней России в маньчжурских степях. Статья корреспондента Б. Камского посвящена поездке архиепископа Нестора по Трёхречью. «Подъезжая к любому из трёхреченских хуторов, трудно отделаться от ощущения, что перед глазами – дореволюционная русская деревня, и семнадцать лет советской власти были кошмарным сном, от которого сейчас, ясным летним утром, наступило пробуждение...». Трёхречье сохранило все русские дореволюционные традиции. Избы были сложены из бревен. Девушки носили длинные косы и сарафаны; парни – цветные рубахи, подпоясанные узкими казацкими ремешками. В русских поселках существовал

институт самоуправления, официально признанный местной властью. Поселковый старшина – атаман – избирался на сходе, как правило, это были старики, которые пользовались почетом и уважением. По вечерам они сидели на завалинках, курили крепкую махорку и обсуждали хозяйские дела. Девушки соблюдали все традиции русской культуры: ходили на реку в Троицын день – гадать о суженом, бросали венки в реку и следили, что если венок поплывет – быть свадьбе, утонет – либо смерти ждать, либо в старых девах остаться. Досуг парней и девушек состоял из песнопения под гармонику или балалайку и танцев. Автор статьи отмечает, что «развлекается трёхречьянская молодежь не фокстротом и танго, – там мало, кто знает эти танцы...», танцевали юноши и девушки русские народные танцы: «барыню», «подгорную», «кадриль». Еще одним выдающимся примером является заметка в «Рубеже», посвященная поездке архиепископа Нестора по Трёхречью. Все путешествие по Трёхречью архиепископ Нестор совершил в течение семи дней. За это время было сделано 11 остановок в разных селеньях, в каждом из хуторов были, по просьбе населения, совершены торжественные службы. Были совершены также крестные ходы, освящение колодцев, ключей и семян для посевов. Во всех поселках владыку встречали, по русскому обычаю, с хлебом-солью, который подносили поселковые атаманы. Население одевалось в праздничные одежды, а женщины и дети стояли с цветами в руках, бросая их на дорогу. Во время следования архиепископа Нестора из одного хутора в другой, владыку сопровождал почетный караул, – десятки конных жителей-казаков. Архиепископ раздавал образки, евангелия и листки с евангельскими текстами [Глава Харбинской Епархии, 1937, 3].

Жители Трёхречья «жили и трудились в основном по народному календарю, также привязанному к народным праздникам». Так, А.М. Кайгородов писал: «В Трёхречье соблюдались обычаи глубокой старины, уклад жизни оставался таким, каким он был в Забайкалье до революции [революция 1917 г. в России. – Я.З.] <...> Например, когда сеяли коноплю, то по обычаю вместе с семенами в землю зарывали несколько яиц. После целиком не выжинали, а оставляли один-два квадратных метра посева “богу на бородку”. Строго соблюдали великий пост, школьники все без исключения обязаны были причащаться. В Рождество ходили со звездой христославщики, в святки – скомоорохи. На Пасху принято было христосываться, качались на качелях. На Масленицу катались на лошадях, “брали” снежные городки. В Прощеное воскресенье дети у взрослых и взрослые друг у друга просили прощения, становясь на колени. Накануне Родительского дня на ночь накрывали столы, а некоторые в сенях насыпали тонкий слой муки и утром проверяли, не приходил ли родитель. В Троицу топили березку, в духов день купали и святили лошадей. В засушливую погоду приглашали духовенство и с иконами ходили по полям» [Кайгородов, 1970, 149]. Необходимо подчеркнуть, что А.М. Кайгородов является коренным трёхреченцем. Эмигрировав в СССР, он опубликовал ценный этнографический материал, который даёт сегодня представление о традициях, принятых в Трёхречье до 1960-х гг.

Из вышеприведенных примеров следует, что оказавшись вынужденно в границах соседствующего с Россией государства, русские в Трёхречье в первой половине XX в. сохраняли не только бытовую культуру, систему административного самоуправления, но и язык, православную культурную деятельность. Местное население в основном состояло из кочевников (орочен, баргутов, солов и т.д.) и китайского населения, подчеркнем, что это играло немаловажную роль в сохранении русскими этнокультурной идентичности. Так как местное население не имело существенного влияния на русских, при заключении межэтнических браков, русская культура, вбирая в себя черты иную культуры, оставалась основной, сохранялся язык общения, а китайские мужья перенимали русский образ жизни, традиции и нередко принимали обряд крещения в православие.

Заключение

История русского Трёхречья берет своё начало с активного освоения данного района в XIX в. и продолжается в настоящем, сохраняя основы этнокультурной самобытности этнолокальной группы русских в условиях русско-китайского порубежья. Резюмируя, настоящее исследование отражает основы этнокультурной идентичности русских, проживающих в Трёхречье в первой половине XX в. Корпус архивных статей, привлеченных в качестве источниковой базы позволяют весомо аргументировать, что в основе этнокультурной идентичности русских Трёхречья в прошлом и настоящем лежит сохранение русского языка в разговорной речи, фольклора, календарного жизненного цикла, праздничной культуры, православной культовой и обрядовой деятельности.

1. <Б.п.> Глава Харбинской епархии посещает свою паству на окраинах // Рубеж. 1937. № 29. С. 3.
2. Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина: Монография / А.А. Забияко; М-во образ. И науки РФ, Амурский гос. ун-т. – Новосибирск: Издательство Сибирского отделения Российской академии наук, 2016. – 437 с.
3. Забияко А.А., Забияко А.П., Лешошко С.С., Хисамутдинов А.А. Русский Харбин: опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронта / Под ред. А.П. Забияко. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2015.
4. Забияко А.П., Забияко А.А. Русские Трёхречья: основы этнической самобытности / А.П. Забияко, А.А. Забияко. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2017. – 340 с.
5. Забияко А.П., Забияко А.А. Русские Трёхречья: основы этнической самобытности. – Новосибирск, 2017. – 340 с.
6. Зиненко Я.В., Конталева Е.А. Вклад В.А. Кормазова в развитие этнографических исследований в Маньчжурии первой половины XX в. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Вып. 14. Сборник материалов международной научной конференции «Дальневосточный фронт. Исторический форум» / Под ред. А.П. Забияко, А.А. Забияко. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2022. – С. 253–265.
7. Зиненко Я.В., Конталева Е.А. Вклад В.А. Кормазова в развитие этнографических исследований в Маньчжурии первой половины XX в. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Сборник материалов международной научной конференции. К 125-летию начала строительства Китайско-Восточной железной дороги и 300-летию первых научных археологических раскопок в Сибири (1722 г.). Благовещенск, 2022. С. 253-265.
8. Зиненко Я.В., Цмыкал О.Е. Традиции и обряды трёхреченских эвенков (по материалам этнографических очерков-воспоминаний А.М. Кайгородова) // Религиоведение. 2022. № 1. С. 52-60.
9. Кайгородов, А. М. Русские в Трёхречье (по личным воспоминаниям) / А. М. Кайгородов // Советское Приаргунье. – 1970. – № 2. – С. 140–149.
10. Камский, Б. «Уголок прежней России в маньчжурских степях» / Б. Камский // Рубеж. – 1934. – № 30. – С. 12-13.
11. Кормазов В.А. Трёхречье (Из путевых заметок) Вестник Маньчжурии. – 1929. – № 5. – С. 38–47.
12. Крузенштерн-Петерс Ю.В. О «Рубеже» // Русский Харбин. М., 2005. С. 94-97.
13. Цмыкал О.Е., Зиненко Я.В. Китайский религиозный синкретизм в рассказе (новелле) о необычайном (на материале цикла «Китайская быль» И.Г. Баранова) // Религиоведение. – 2023. – №4. – С. 59–70.
14. Чжан Жуян, Забияко А.А. Исторические обстоятельства складывания русской народности на территории Трёхречья (по материалам русских и китайских публикаций) // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Сборник материалов международной научной конференции. К 125-летию начала строительства Китайско-Восточной железной дороги и 300-летию первых научных археологических раскопок в Сибири (1722 г.). Благовещенск, 2022. С. 229-242.
15. Шестаков, М. А. Благодатное Трёхречье / М. А. Шестаков // Вестник казачьей выставки в Харбине. Сборник статей о казаках и казачестве. – Харбин, 1943. – С. 192–195.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

О.И. Зотова,

Государственная Третьяковская галерея, филиал в г. Владивостоке
Заведующий научно-выставочным отделом
Владивосток, ул. Алеутская, 15
Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева
Ст. научный сотрудник
Владивосток, ул. Светланская, 20
+7 9147923161
кандидат искусствоведения
zotova-o@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования этнографического образа в произведениях современных художников Дальнего Востока. Исследуются истоки авторской интерпретации культур коренных народов Дальнего Востока, выбор художественного языка и идея произведений. Сопоставляются особенности художественного видения и эволюция этнографического образа от 1950-х до 2020-х годов, семиотический аспект художественного образа.

Ключевые слова: этнографический образ, коренные народы, семиотика в искусстве.

THE ETHNOGRAPHIC IMAGE IN THE WORKS OF ARTISTS OF THE FAR EAST

O.I. Zotova,

The State Tretyakov Gallery
branch in Vladivostok
Head of the Scientific and Exhibition Department
Vladivostok, Aleutskaya str., 15
V. K. Arsenyev Museum-Reserve of the History of the Far East
Senior Researcher
Vladivostok, Svetlanskaya str., 20
+7 9147923161
Candidate of Art History
zotova-o@yandex.ru

Abstract. The article examines the process of forming an ethnographic image in the works of contemporary artists of the Far East. The sources of the author's interpretation of the cultures of the indigenous peoples of the Far East, the choice of artistic language and the idea of the works are investigated. The features of the artistic vision and the evolution of the ethnographic image from the 1950s to the 2020s, the semiotic aspect of the artistic image are compared.

Key words: ethnographic image, indigenous peoples, semiotics of the art.

Исследователи относят современное этноискусствознание к междисциплинарным научным направлениям, в которых рассматривается художественная картина мира во взаимосвязи общего и особенного, а также происходит определение места и роли конкретного типа художественной культуры в общемировой культуре [9]. В попытках структурирования материала, который является итогом интерпретации этно- и археоматериала современными художниками происходит отбор наиболее показательных произведений и форм творческой работы.

Наиболее последовательным в этом отношении можно считать опыт искусствоведов Сибири, рассматривающих этнографический мотив как слагаемое художественного произведения, исследующих опыт художников на предмет связи посредством изобразительных средств материал древнего

прошлого с современными изобразительными тенденциями [3],[10]. Если говорить о советском периоде, в 1960-80-е годы этнографическая тема давала художнику возможность не только поиска оригинального мотива, но и служила одним из элементов “освобождения общества” и была одним из факторов развития национального самосознания»[6],[7].

В XXI веке внимание исследователей привлек не только опыт отдельных авторов, но известный проект «Сибирская неоархаика», который объединил художников нескольких сибирских городов – Красноярска, Новосибирска, Новокузнецка, Томска, Омска, Барнаула, Абакана, Горно-Алтайска, Иркутска, Улан-Удэ (кураторы О. Галыгина, В. Чирков), работающих в живописи, уникальной и тиражной графике, декоративно-прикладном искусстве, скульптуре. Проект начал работу в 2014 году, был реализован в серии выставок в городах Сибири, сопровождался выходом каталога и документального фильма. Таким образом, был собран и зафиксирован визуальный материал, давший возможность размышлять о развитии художественного направления, начало которому в Сибири было положено в конце XIX – начале XX вв. (название «сибирский стиль»). Именно тогда проявился интерес к памятникам прошлого, который был актуализирован строительством Транссибирской магистрали (историко-культурному прошлому был посвящен проект, инициированный фондом «Таволга» «Сны Сибири»; и в частности, в проекте были представлены произведения художников «Сибирской неоархаики» С. Ануфриева, А. Баранмаа, Т. Ерошенко).

В краткий обзор необходимо включить диссертацию А. Г. Кичигиной «Искусство неоархаики в контексте современной региональной культуры»(2008), в которой рассматриваются принципы образно-знакового языка неоархаики, особенности использования символов прошлого в художественной практике современности и опыт регионального прочтения архетипов в неоархаике.

Вместе с тем, Л. И. Нехвядович считает, что в искусствоведении понятие «этническая традиция» не получило широкого применения и необходим поиск методологических ориентиров в рамках еще только формирующегося и определяющегося в своих основах этноискусствоведческого подхода [8].

Если говорить об опыте исследования этой темы искусствоведами Дальнего Востока, последовательной работы в этом направлении нет. Вместе с тем, в регионе в избытке существует интересный материал, связанный с наличием коренных народов Дальнего Востока.

Первые художественные произведения относятся к 1920-м годам. Известный художник дальневосточного авангарда Никтополион Наумов создал эскиз для панно «Гольд в оморочке» (1920-е, Дальневосточный художественный музей), одного из художников группы «Зеленая кошка». В. Кандыба считал Н. Наумова и Любарского ведущими художниками «Зеленой кошки», творчество которых определило характер творчества всей группы[5]. Указывая на источники влияния на стилистику авторов – югендстиль, экспрессионизм, японская ксилография – он отмечает ярко выраженное местное своеобразие, заключающееся во внимании к художественной культуре региона, в том числе культуре коренных народов Приамурья. На графическом листе изображен гольд, стоящий в лодке, одетый в светло-синюю блузу с цветной вышивкой. Плоскостное изображение отличается выраженными декоративными качествами.

В этот период серию графических зарисовок с образами амурских гольдов создает В. А. Ватагин, известный график и скульптор, который посетил Дальний Восток в 1920-х годах в составе экспедиции с целью сбора материала (В. Ватагин «Амурский гольд», 1928). Этнографическая экспедиция была организована в 1928 году под руководством известного московского антрополога Б. А. Куфтина. В те годы Ватагин являлся сотрудником Дарвиновского музея и вошел в состав экспедиции, маршрут которой пролегал от Хабаровска до Владивостока. В ходе экспедиции были собраны уникальные материалы, из жизни и быта удэгейцев (орудия охоты и рыболовства, предметы, используемые в религиозных обрядах и т.д.). В. А. Ватагин выполнил многочисленные зарисовки этнографических типов изучаемых народов, его впечатления от поездки на Дальний Восток отразились в картинах и скульптурах. Этому путешествию была посвящена выставка в Дарвиновском музее в 2015 году «Уссурийские сказки. Путешествие Василия Алексеевича Ватагина на Дальний Восток», где были представлены более 100 экспонатов: работы Ватагина в числе редких предметов быта коренных народов Дальнего Востока из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

В 1930-е годы в качестве научного сотрудника Дальневосточного художественного музея в этнографических экспедициях по Хабаровскому краю принимал участие Г.В. Гусак. Он собирал этнографические коллекции для музея, делал их описание, создавал собственные произведения (одно из них «На озере Болонь. Нанаец с острогой», 1930-е, Дальневосточный художественный музей). Вместе с директором музея П. М. Покровским он формировал уникальное собрание этнографических предметов коренных народов Приамурья.

Во второй половине XX века ряд художников Дальнего Востока начинают последовательно работать с этнографической темой. В их числе Андрей Бельды («Портрет проводника В. К. Арсеньева Гейкера Комбоки», «Сдача пушнины», «Портрет поэта Андрея Пассара», «Портрет писателя Ходжера»), Александр Гейкер («Ледоход на Амуре», «Солнце над Амуром», «Да здравствует жизнь»). А. Бельды родился в нанайском стойбище с. Найхин. С детства увлекся рисованием. Получив классическое профессиональное образование (окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина), вернулся на Дальний Восток. Основной темой его работ была природа Дальнего Востока, образы коренных народов Приамурья. В произведениях А. Бельды ярко проявилось синтетическое мироощущение художника, сумевшего соединить живописные традиции русского искусства со знанием материальной культуры нанайского народа. Так, чтобы подчеркнуть национальный характер Ходжера, художник в качестве холста использует рыбью кожу.

В листах А. Гейкера, созданных в 1960-х годах, натурный мотив трансформируется в символическое изображение, в котором видна знаковая система искусства коренных народов. В фигуре стоящего с поднятыми к солнцу руками человека проявлен мотив мирового древа.

Этот же принцип знаковой интерпретации народной традиции реализован в произведениях В. Самойлова («Чукотский танец «Солнышко», «Северяне», обе в Приморской государственной картинной галерее). Его работа «Семья костореза» является ключом в образных решениях картин: принципы чукотского искусства резьбы по кости – плоскостность, обобщение, линейный рисунок – творчески перерабатываются в живописных произведениях. Интерес для художника представляла и культура коренных народов Приморского края («Песня удэге», 1979, «Ожидание», 1979, «Проводник Арсеньева», 1958 – все в Музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева). В. Самойлов уделяет внимание колористическим и пластическим характеристикам, упрощая и обобщая натурный мотив, тем самым подчеркивает художественную традицию коренных народов, перерабатывая ее в модернистском ключе (В. Самойлов был участником выставок известной неоавангардными чертами творческой группы «Владивосток»).

В 1960-х годах в Хабаровске и на Сахалине работают Е. М. Фентисов и Г. М. Манткава. Оба художники-шестидесятники, в творчестве которых интерпретация народного искусства, этнографического мотива была связана с поиском особых средств самовыражения. Е. Фентисов после окончания ВГИКа работал в Хабаровске. В институте ему довелось общаться с талантливыми кинематографистами: параллельно на режиссерском отделении учились А. Тарковский, В. Шукшин. В 1960-м году Е. Фентисов начинает преподавать на художественном-графическом факультете Хабаровского педагогического института. Для себя и студентов он ставил задачи единства формы и содержания, делая акцент на форму. Формальные приемы архаического искусства, этнографический мотив он использует для целой серии произведений, отличающихся особой эстетикой («Старый нанаец», «Сэвэн с луком», «Посадка сети», «Оморочка»).

Гиви Манткава оказался на Сахалине после Тбилисской академии художеств (театрально-декорационное отделение)[2]. Одним из его преподавателей был известный живописец и сценограф В. Шухаев, авангардный опыт которого интересно проявился в учениках. Одной из тем творчества Г. Манткавы являются образы нивхов («Юкола», «Нивхи», цикл иллюстраций к книге «В. Канторовича «Детство нивха Ковгена» и др.). Художник разрабатывает тему коренного населения о. Сахалин в русле традиций европейских течений начала XX века: плоскостность, крупные цветовые пятна, выразительная линия характеризуют его произведения, в книжной графике акцент делается на предельное обобщение образа.

Отдельно можно рассматривать творчество Г. Д. Павлишина, для которого культура коренных народов становится поистине неисчерпаемым источником художественного материала. Циклы иллюстраций к книгам «Мэргэн и его друзья», «Амурские сказки» (автор Д. Нагишкин), «Этнография

на фоне дальневосточной археологии» (автор Д. Л. Бродянский) и станковые произведения автора говорят о глубоком проникновении в особенности художественной культуры народов Приамурья, творческой переработке мотивов народного искусства, знании мифологической символики этих народов. Сложная, хорошо разработанная, целостная религиозно-мифологическая система, определяющая содержание и символику орнаментальных мотивов, лежащая в основе орнаментального искусства народов Приамурья[1], фрагменты петроглифов комплекса Сикачи-Алян явились источником многих решений художника. Г. Павлишин много путешествовал по Дальнему Востоку, изучал культуру и быт коренных народов. Он создал более 20 000 рисунков и эскизов. Одной из особенностей его листов является использование орнамента с повторяющимися элементами. Переработанный художником, орнамент становится фоном, рисунком ветвей деревьев, декоративным элементом предметов сюжетной композиции.

Из числа работающих сегодня художников хотелось бы выделить Н. У и К. Б. Кузьминых. Оба обратились к «знаку», как основному ядру, формирующему идейную концепцию произведения. Художники создают символы, которые не всегда отсылают к чему-то предметному, чаще всего к другим символам – символам прошлого. Для К. Кузьминых такая трактовка закономерна. Он вырос в Магадане, городе, где искусство явилось полем пересечения и взаимовлияния разных художественных миров и изобразительных систем. Неотъемлемой частью этого художественного пространства является искусство резьбы по кости, элементы этнографического костюма. После окончания художественно-графического факультета Хабаровского педагогического института К. Кузьминых принимает участие в научных экспедициях по изучению прикладного искусства народов Крайнего Севера, организованных Магаданским краеведческим музеем для сбора материалов по декоративно-прикладному искусству чукчей и эскимосов[4]. Он знакомится с укладом жизни народов Севера. Практически сразу начинает вводить образы, родившиеся в результате поездок, в произведения («Прощание с моржом», «Поселок на берегу», «Чукотский праздник»). Кузьминых очень творчески подходит к вещественному наследию Севера, рассматривая орнаменты, предметы быта, костюм, археологические артефакты как универсальное пространство, интерпретируя его таким образом, чтобы зритель получил цельное представление о мире. Система природной символики, лежащая в основе орнамента северных народов, несущего интеллектуальную и эмоциональную нагрузку, стала основой серии произведений в технике авторской шелкографии. Произведениями последних лет стали значительные полотна «Исчезновение», «Последний шаман», «Чукотская баллада» (триптих), в которых звучит тема утраты культуры коренных народов в современном мире, и в то же время подчеркивается уникальность этой культуры.

Николай У идет дальше по пути превращения изображения в знак. В основе его работ «Сэвэны», «Боль», «Душа неродившегося ребенка» лежит символ, отсылающий к мифологическому и предметному миру коренных народов. Художник работал в конце 1980-х-начале 90-х годов, сложный для российского искусства период смены художественных ориентиров. Николай У, придерживаясь корней, сохранил свой индивидуальный стиль. Основой творчества стала национальная традиция (бабушка была народной мастерицей) и изучение коллекции народного искусства Дальневосточного художественного музея. В ульчском селе Булава, позднее в нанайском селе Сикачи-Алян Николай У перенимал приемы и техники местных мастеров. В его работах прослеживаются как ульчские мотивы (обращение к миниатюре, использование орнаментов), так и нанайские (повторяющийся мотив орнамента).

Подводя итог, можно сказать о том, что этнографический образ в современной художественной культуре приобретает все большую актуальность в связи с поисками идентичности территории, стремлением найти оригинальный художественный образ в глобальном мире, с все более внимательным отношением к корневым явлениям, на основе которых формируется культура региона. Помимо того, соответствует формулировке Л. Лариной об археологизации культуры, накопившей «критическую массу для очередного «распада» и утрачивающую свои смысловые формы: ортодоксальность видения, своеобразие художественного подсознания оказывается способным интегрировать в своих формах «утраченные» слои, хранить, сберегать не только ушедшие образы-знаки, но и те, еще не выговоренные, потенциальные смыслы» [7].

1. Гонтмахер П., Соломонова Н., Филимонов А. Знаки и символы дальневосточных этносов. Словесница искусств, 2004. № 14. С. 2-10
2. Гиви Манткава. Живопись, графика в коллекции Сахалинского областного художественного музея. Автор текста Н.А. Бржезевская. Южно-Сахалинск, 2005. – 199 с.
3. Грищенко А. П. ARTE. Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. с. 106-113. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/12596003/> Дата обращения 25.03.2024
4. Зотова О. И. Образ мира в творчестве Константина Кузьминых. Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020, № 1(2). с. 6-18
5. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока, 1858-1938 гг. Кандыба В. И. Изд-во Дальневосточного университета, 1985. – 175 с.
6. Коробейникова Т.С. Археарт как отличительная черта творчества сибирских художников авангардистов 60-80-х гг. XX века. Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012. С. 51-54.
7. Ларина Л. Н. Этноархаические мотивы в творчестве художника Александра Доможакова (11.10.1955-03.02.1998). URL: <https://artkuznetsk.ru/etnoarhaicheskie-motivy-v-tvorchestve-domozhakova/?ysclid=lu3zcje3bp74967558> Дата обращения 25.03.2024
8. Нехвядович Л.И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // Известия Алтайского государственного университета. 2011, №. 2. С. 183-186. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve/viewer> Дата обращения 25.03.2024
9. Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как актуальное направление в современных гуманитарных науках. Современные проблемы науки и образования. – 2008. -№ 8.; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=3635&ysclid=luhmlhzm6e461777517> Дата обращения 1.04.2024
10. Прошкина О.А. Неоархаика в изобразительном искусстве Сибири рубежа XX-XXI вв. // Бизнес и дизайн ревю. 2018. № 4 (12). С. 11.

УДК 7

АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ ЭТНОМОДЕЛЬЕРА АВГУСТИНЫ ФИЛИПОВОЙ

З.И. Иванова-Унарова,

Арктический государственный институт культуры и искусств

Кафедра искусствоведения

677000, Якутск, ул. Орджоникидзе 4.

Телефон +7 924 366 6034

Ученое звание профессор

E-mail sign37@mail.ru

Аннотация. В статье описывается творчество российского-якутского художника одежды, этномодельера Августины Филипповой, получившее признание на международных конкурсах моды в России, Италии, Франции, Канаде. Основная деятельность Августины Филипповой заключается в конструировании, шитье и декорировании уникального фантазийного костюма, визуализирующего мир природы, якутские священные божества и абстрактные понятия в женском облике этнической парадигмы, в нарядах сложнейшего кроя и богачейшего декора. Костюмы, транслирующие природные мотивы, расцвеченные фантазией автора, узнаваемы и в то же время неожиданны и эффектны. В статье кратко описываются некоторые антропоморфные модели художника из богатого арсенала ее фантазийных образов. Такие абстрактные представления как Холод-*Чысхаан*, Утренняя звезда –

Чолбон, Ледовитый океан – Муус Кудулу, реки Маатта, Амга, долина Туймаада, конкретные объекты как птица-глухарь Сарыада, кобылица Сьспай Куо, мифические божества интерпретируются в антропоморфную символику, язык которой художник раскрывает через силуэт, крой, цвет, орнаментику и атрибуты. Особенное внимание уделяется головному убору, как носителю главной идеи автора. На международных конкурсах в Риме и Каннах модели Августины Филипповой представляли не только Якутию, а Россию. Итальянская и французская пресса восторгалась *Эллэйаадой* как жемчужиной российской моды. Модель, изготовленная из мягкой ровдуги способом бесшовного шитья первобытных людей, текущая сверху вниз динамика кроя, заканчивающегося длинной бахромой из священного конского волоса, фигурки из мамонтовой кости, имитирующие наскальные рисунки и само имя *Эллэйаада* были задуманы автором как символ родного края с его древней историей.

Термин этномодельер не полностью передает характер творчества Филипповой. Она – художник высокой моды не утилитарного назначения. Через костюмы, узоры, украшения, через цвет и крой передает свое представление о материальном и духовном мире. В этом направлении Августину Филиппову поддержал Вячеслав Михайлович Зайцев (1938-2023), легенда в мире моды, живописец и график, народный художник России, академик Российской Академии художеств. Августина Николаевна Филиппова – член Союза художников и член Союза дизайнеров России. Признание к ней пришло после участия в всероссийском конкурсе высокой моды имени Надежды Ламановой в 1996 г., за которым последовали триумфальные дефиле уникальных этномоделей во многих городах России и за рубежом в Италии (Рим), Канаде (Торонто), Франции (Онфлер, Канны), Азербайджане (Баку), Турции (Анкара, Алания). Ее имя как художника, дизайнера одежды, вошло в книгу «Лучшие художники России», изданную в Москве в 2022г. То, что создает Августина Филиппова как модельер, относится к области художественного творчества, в котором органично сочетаются архетипичность образов и современный авангардный стиль с якутским этническим привкусом. Русский старинный боярский костюм блестяще обыгран в серии «У Лукоморья», посвященной 225-летию А. С. Пушкина. Мастер создает образы на символах, выстраивая из них стройную систему собственного мироощущения. Модели Августины Филипповой рождены на основе мифологии народов Якутии и наблюдения за мотивами природы. Общий стиль работ модельера складывается из эстетики народной философии, использования якутского символического восприятия мира, представленного визуальным рядом форм и содержаний. Аксессуары, украшения из серебра, мамонтовой кости и эмали мастер создает сама. Творчество Филипповой получило широкое признание в среде художников высокой моды *Haute Couture*, о чем свидетельствуют письма и отзывы видных деятелей культуры, которые приведены в статье. Она награждена высшим орденом Республики Саха (Якутия) – Орденом «Полярная звезда». Поклонники таланта художника моды в Санкт-Петербурге создали «Фонд Августины Филипповой» для продвижения ее имени и уникального таланта в международном пространстве. Таким образом, искусство художника этнической парадигмы моды Августины Филипповой из сибирской дальневосточной глубины входит в мировое культурное пространство.

Ключевые слова: этномодель, стиль, высокая мода, символы, модели, антропоморфные образы, визуализация природы, конкурсы, художник, дизайн одежды.

ANTHROPOMORPHIC IMAGES OF NATURE ETHNOFASHION DESIGNER AUGUSTINA FILIPPOVA

Z.I. Ivanova-Unarova
Arctic State Institute of Culture and Arts
Department of Art History
677000, Yakutsk, st. Ordzhonikidze 4.
Phone +7 924 366 6034
Academic title professor
E-mail sign37@mail.ru
E-mail sign37@mail.ru

Abstract. The article describes the work of the Russian-Yakut clothing artist, ethnic fashion designer Augustina Filippova, which received recognition at international fashion competitions in Russia, Italy, France, and Canada. The main activity of Augustina Filippova is designing, sewing and decorating a unique fantasy costume that visualizes the natural world, Yakut sacred deities and abstract concepts in the female form of the ethnic paradigm, in outfits of the most complex cut and rich decor. Costumes that convey natural motifs, colored by the author's imagination, are recognizable and at the same time unexpected and effective. The article briefly describes some of the artist's anthropomorphic models from the rich arsenal of her fantasy images. Such abstract representations as Cold-Chyskhaan, the

Morning Star – Cholbon, the Arctic Ocean – Muus Kudulu, the Maatta, Amga rivers, the Tuymaada valley, concrete objects such as the wood grouse bird Saryada, the mare Sypai Kuo, mythical deities are interpreted into anthropomorphic symbolism, the language of which is revealed by the artist through silhouette, cut, color, ornamentation and attributes.

Particular attention is paid to the headdress, as the bearer of the author's main idea. At international competitions in Rome and Cannes, Augustina Filippova's models represented not only Yakutia. The Italian and French press admired Elleyaada as the pearl of Russian fashion. The model, made of soft rovduga using the seamless sewing method of primitive people, the flowing top-down dynamics of the cut, ending with a long fringe of sacred horsehair, figurines made of mammoth bone imitating cave paintings and the very name of Elleyada were conceived by the author as a symbol of his native land with its ancient history. The term ethnic fashion designer does not accurately convey the nature of Filippova's work. She is an artist of non-utilitarian clothing. Through costumes, patterns, decorations, through color and cut, he conveys his idea of the surrounding and cosmic world. In this direction, Augustine Filippova was supported by Vyacheslav Mikhailovich Zaitsev (1938-2023), a legend in the fashion world, painter and graphic artist, People's Artist of Russia, Academician of the Russian Academy of Arts. Augustina Nikolaevna Filippova is a member of the Union of Artists and a member of the Union of Designers of Russia. Recognition came to her after participating in the All-Russian high fashion competition named after Nadezhda Lamanova in 1996, which was followed by triumphant fashion shows of unique ethnic models in many cities of Russia and abroad in Italy (Rome), Canada (Toronto), France (Honfleur, Cannes), Azerbaijan (Baku), Turkey (Ankara, Alanya). Her name as an artist and clothing designer was included in the book "The Best Artists of Russia", published in Moscow in 2022. What Augustina Filippova creates as a fashion designer belongs to the field of artistic creativity, which organically combines archetypal images and modern avant-garde style. She creates images on symbols, building from them a harmonious system of her own perception of the world. The Russian ancient boyar costume is brilliantly depicted in the series "At Lukomorye", dedicated to the 225th anniversary of A.S. Pushkin.

The general style of Augustina Filippova's works consists of the aesthetics of folk philosophy, the use of the Yakut symbolic perception of the world, represented by a visual series of forms and contents. The master creates accessories, jewelry made of silver, mammoth bone and enamel herself. Filippova's work has received wide recognition among Haute Couture artists, as evidenced by letters and reviews from prominent cultural figures, which are given in the article. She was awarded the highest order of the Republic of Sakha (Yakutia) – the Order of the Polar Star. Fans of the fashion artist's talent in St. Petersburg created the "Augustina Filippova Foundation" to promote her name and unique talent in the international space. Thus, the art of the artist of the ethnic fashion paradigm Augustina Filippova from the Siberian Far East enters the world cultural space.

Key words: ethnomodel, style, high fashion, symbols, models, anthropomorphic images, visualization of nature, competitions, artist, clothing design.

Глобализационные перемены в социальной и культурной жизни страны на рубеже двух тысячелетий привели к росту национального самосознания и к возрождению традиционной культуры коренных народов России, в том числе в Якутии. Творческая интеллигенция девяностых годов XX века глубже обращается к фольклору, погружается в поэзию, мистику и реалии шаманизма, мудрость героического эпоса олонхо. Мифопоэтическое понимание мира находит оригинальное воплощение в литературе, в творчестве молодых якутских художников-авангардистов объединения «Флогистон», в постановках молодого режиссера Андрея Борисова и художника Геннадия Сотникова в Саха академическом театре. Спектакль "Желанный голубой берег мой" по повести Чингиза Айтматова "Пегий пес бегущий краем моря" с триумфом обошел лучшие сцены театров многих стран. Якутское профессиональное изобразительное искусство, выросшее на основе классической академической школы русского искусства и на традициях многовекового народного творчества, вышло на новый качественный уровень во всех его видах и жанрах, в том числе и в сфере моды. Художник-модельер, член Союза художников и Союза дизайнеров России Августина Филиппова подняла моду в стиле этномодерн¹ на мировой подиум высокой моды. Глубокий интерес к мифологии, фольклору привел Августину Филиппову к жанру *фэнтези*, ставший одним из знаковых приемов культуры на рубеже двух столетий, преобразованный в стиль авангард в искусстве моды. Первый выход на подиум моделей Августины состоялся в 1994 г. в Якутске на республиканском конкурсе современной моды с номинацией "авангард". Мифологическое сознание художника интерпретировало не только образы живой природы в антропоморфном женском облике несказанной красоты, но и абстрактные понятия как Муза (*Иэйиш*), Мороз (*Чысхаан*), Лето (*Сайыына*), небесные божества (*Айыылар*) и другие. Сакрализация и одухотворение природы и ее

женское начало восходит к мифологическому представлению саха о своей земле как материнском лоно для всего живого, как сказывается в эпосе олонхо “Убранная в роскошный наряд, Обильная щедростью золотой ... Изначальная Мать-Земля”. Стройные фигуры в роскошных нарядах “Сарыада” (Глухарь), “Сыспай куо” (Кобылица), “Берестяночка”, “Белый стерх” олицетворяют антропоморфные образы живой природы. Модель “Сарыада” (Глухарь) представлена красавицей в элегантном черном длинном бархатном платье с красным оперением на груди и пушистым хвостом-веером (илл. 1). Ее строгий силуэт, напоминающий стройную ель, органично вписывается в лесной массив глухой тайги. Сложные конструкции и каркасы своих моделей Августина Филиппова сама же придумывает. Легким взмахом руки Женщины – Глухаря веером разворачиваются черные перья сакральной птицы с белыми пятнами на концах. Образ завершает высокий головной убор с длинными перьями. Высокий головной убор на всех моделях Филипповой несет главную смысловую и сакральную нагрузку. Женские головные уборы “дыбака” с высокой тульей и с трапецевидной надставкой *чопчуур* восходят к древним традициям моления к небесной покровительнице женщин Айыысыт. Концептуально следуя сакральной идее обращения к божествам, Августина Филиппова во всех моделях придерживается силуэта стройной фигуры, гордо несущей высокий головной убор с символическими знаками и защитными функциями. Большинство антропоморфных моделей представлены женщинами, но есть исключения, когда нужно в мужском образе изобразить такие грозные явления как якутский мороз *Чысхаан* или мудрый сказитель *Сээркээн Сэнэн*, или бог изобилия *Байанай*. Символом якутского трескучего мороза *Чысхаана* с древних времен считаются рога (илл.2).

1. Термин “этномодерн” автор ввела в обиход современного якутского изобразительного искусства в 2015 г. См. список литературы.

Когда выпадает у быка один рог, то наступает весна, а летом безрогий бык спускается на дно океана отращивать новые рога к началу следующей зимы. Огромный арсенал антропоморфных моделей Филипповой составляют образы небесных божеств *айыы*, волшебных птиц как стерх или конь-божество *Джесегей*, природные концепты как четыре летних месяца *Лето Сайыына*, снежная королева *Хаарчаана*, река Амга и даже Ледовитый океан. Визуальное прочтение древней истории Якутии представляет модель *Эллэйаада*, созданная под впечатлением от посещения наскальных писаниц Якутии (илл. 3). Ансамбль из натуральной замши, декорированный конским волосом и фигурками оленей из мамонтовой кости, возрождает древний способ шитья без применения иглы. Детали соединяются тонкими ремешками, гребень из мамонтового бивня на макушке имитирует первобытное стойбище. Ко всем моделям Августина сочиняет стихи. Модель *Эллэйаада* сопровождают стихотворные строки: «*Велика река Лена, Дочь Земли и Неба. В глухом вековечном безмолвии застыли скалы вокруг. Только древние письма повествуют радость, Боль и печаль вокруг*». Смелым решением дизайнера можно назвать прообраз Северного Ледовитого океана в женском облике “*Муус Кудулу*” – название заимствовано из эпоса-олонхо “Ньургун Боотур Стремительный”. Темно-синий плащ из тафты, отороченный белоснежным мехом, расшитый орнаментом в виде морских волн, воротник-полумесяц с блестящими стразами передают чувство холода и неземную красоту. Передник с эвенскими мотивами, и высокая шапка в виде северного жилища-чума с хрустальным шариком – льдинкой напоминают о коренных жителях суровой Арктики (илл. 4). Хотя в коллекции Августины Филипповой есть линия прет-а-порте, но она самозабвенно погружается в свой фантазийный мир, в котором органично сочетаются архетипичность образов и современный авангардный стиль. Дизайнер создает антропоморфные образы объектов и явлений природы на символах, выстраивая из них стройную систему собственного мироощущения. Ее модели выполнены из дорогих тканей, отделаны вышивкой из бисера и многоцветных ниток, вставками из серебра, эмали и мамонтовой кости, сверкающими стразами и съёмными ювелирными якутскими украшениями, которые выполняет сама же Филиппова, художник и ювелир. Через костюмы, узоры, украшения, через цвет и крой передает свое представление о материальном и духовном мире. Символически каждый виток сложного орнамента, дополнительно выполняющего функцию оберега. На международных конкурсах высокой моды *Haute Coutur* особую изюминку моделям Августины придает неповторимый этнический конструкт. После триумфального выступления в Риме в 2004 г. Президент

Российского Фонда культуры Никита Михалков оставил запись в книге отзывов: «Мы испытываем чувство гордости за Россию, за талантливую представительницу народа Республики Саха (Якутия). Ваша уникальная коллекция костюмов создала неповторимую атмосферу праздника на фестивале русского искусства в Риме 31 октября 2004 года». Президент Ассоциации польских фирм-производителей пани Мациевская: «Ваша коллекция представляет не Ваш край – Якутию, а Россию»². С первых шагов творчество якутского фэшн-дизайнера горячо поддержал Вячеслав Зайцев, легенда в мире моды, художник-модельер, живописец и график, народный художник России, академик Российской Академии художеств (Илл.5).

Творчество Августины Филипповой, художника этнической парадигмы моды из сибирской дальневосточной глубины, поднявшей искусство дизайна моды на ранг высокого искусства, достойно входит в мировое культурное пространство.

2. Выдержки из книги отзывов опубликованы в альбоме “Фантазии от Августины Филипповой”. Сост. З. Иванова-Унарова, 2008.

1. *Гаврильева Р. С.* Одежда народа саха конца XVII середины XVIII века – Новосибирск: Наука, 1998. – 144 с.

2. *Каган М.С.* Введение в историю мировой культуры. Книга 1 – СПб.: ООО Издательство "Петрополис", 2003. – 383 с.

3. *Петрова С. И.* Народный костюм якутов: историко-этнографическое и искусствоведческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2013 – 208 с.

4. *Фантазии от Августины Филипповой.* Альбом //сост. З. Иванова-Унарова. – - Якутск: Бичик, 2008.- 192 с. с илл.

5. *Филиппова Августина Николаевна.* Арыллы уонна айыллы – От истоков к искусству = From sources to art // Альбом. Отв. ред. М.Н. Власьева – Якутск : Алаас, 2013. – 184 с.

6. *Zinaida Ivanova-Unarova.* Ethnocultural traditions in Sakha art // *Anthropology & Archeology of Eurasia. Art, Identity and Ethnicity: Republics of Kalmykia, Buryatia, Altai, and Sakha (Yakutia).* -London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, V ol.54 No 3. – p. 87-98

Приложение

Илл. 1. **Сарыада. Глухарь.** Бархат, сетка, аппликация, вышивка, пайетки, стразы, бисер, бусы.

Илл. 2. **Чысхаан.** Парча, мех песца, конский волос, бисер, пайетки, стразы, бусы.

Илл. 3. **Эллэйаада.** Натуральная замша, конский волос, фигурки из бивня мамонта.

Илл. 4. **Муус Кудулу.** Тафта, парча, сетка, мех норки и песца, бисер, стеклярус, стразы, бусы.

Илл. 5. Вячеслав Зайцев на сцене Государственного театра Оперы и Балета на юбилее Августины Филипповой. Якутск. 9 января 2009 г.

Все работы находятся в собственности Августины Николаевны Филипповой



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБМЕНИ МЕЖДУ КИТАЕМ И ДАЛЬНИМ ВОСТОКОМ РОССИИ В ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ

Чжан Исинь,

ДФУ Владивосток, России, 690922, Приморский край,
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10
+79949978868,
аспирант направления подготовки 5.10.1.
Теория и история культуры, искусства,
департамент искусств и дизайна, 994536661@qq.com

Аннотация. Эта статья в основном посвящена художественным и культурным обменам между Китаем и Дальним Востоком России за последние 10 лет, в том числе тому, что художники из двух стран были приглашены в страны друг друга для проведения выставок живописи или других художественных и культурных мероприятий, демонстрирующих их различные культуры. В статье, Я перечислила различные картины художников двух стран. Из-за различий в культурах мы можем видеть их явно разные стили живописи, а также мы можем видеть, что художественные обмены между двумя странами становятся все более частыми. Отношения между двумя странами становятся все лучше и лучше. Здесь я также перечислила выставки детских рисунков из двух стран. Из этого видно, что обе страны придают большое значение детям и надеются укрепить дружбу между детьми двух стран. Это очень разумный подход, потому что дети – это начало и надежда каждой страны. Здесь я также показала, что представители Суйфэньхэ в Китае привезли каллиграфические работы и другие традиционные китайские культурные представления на Дальний Восток для общения, и на месте показали и научили людей, участвующих в мероприятиях на Дальнем Востоке, писать каллиграфически, и я объяснила, кстати, значение этого слово «Фу», включая то, почему китайцы пишут это слово «Фу», каждый год, будь то Россия или Китай, я верю, что существуют разные, но одинаковые обычаи и привычки, которые глубоко запечатлены в костях и крови. Наконец, Мы думаем, что, хотя обмены между двумя странами и двумя местами стали более тесными за последние десять лет развития инициативы «Один пояс, один путь», по-прежнему не хватает совместных исследований и разработок для создания гуманистических продуктов с независимыми брендами, чтобы сосуществование интересов могло продолжаться дольше.

Ключевые слова: культурные мероприятия, дальневосточные художники, независимые бренды, западный реализм, творческий стиль живописи реализм передвижной выставки взаимное изучение техники выражения, художественные концепции, Один пояс, один путь традиционные материалы.

ARTISTIC EXCHANGES BETWEEN CHINA AND THE RUSSIAN FAR EAST IN THE LAST TEN YEARS)

Zhang Yixin

FEFU Vladivostok, Russia, 690922, Primorsky Krai,
Vladivostok, Russian Island, Ajax, 10
+79949978868 ,
Postgraduate student of the field of study 5.10.1.
Theory and History of Culture, Art
Department of Arts and Design

Abstract. This article is mainly about the artistic and cultural exchanges between China and the Russian Far East over the past 10 years, including the fact that artists from the two countries have been invited to each other's countries to hold painting exhibitions or other artistic and cultural events showcasing their different cultures. In the article, I listed various paintings by artists of the two countries. Due to the differences in cultures, we can see their clearly different painting styles, and we can also see that artistic exchanges between the two countries are becoming more frequent. The relations between the two countries are getting better and better. Here I have also listed exhibitions of children's drawings from two countries. It can be seen from this that both countries attach great importance to children and hope to strengthen the friendship between the children of the two countries. This is a very reasonable

approach, because children are the beginning and hope of every country. Here I also showed that representatives of Suifenhe in China brought calligraphic works and other traditional Chinese cultural representations to the Far East for communication, and on the spot showed and taught people participating in events in the Far East to write calligraphically, and I explained, by the way, the meaning of this word "Fu", including why The Chinese write this word "Fu" every year, whether it's Russia or China, I believe that there are different but identical customs and habits that are deeply imprinted in bones and blood. Finally, We think that although exchanges between the two countries and the two places have become closer over the past ten years of the development of the «One Belt, One Way» initiative, there is still not enough joint research and development to create humanistic products with independent brands so that the coexistence of interests can last longer.

Key words: cultural events? Far Eastern artists, independent brands, Western realism, creative style painting, realism traveling exhibitions, mutual study, techniques of expression, artistic concepts, One Belt, One Way, traditional materials.

С конца прошлого века по начало нынешнего китайская публика все больше и больше интересуется современным российским искусством, особенно масляной живописью. Работы дальневосточных художников не только наследуют европейские культурные традиции, но и интегрируют азиатскую философию и культурные элементы, отражая региональную культуру и историю.

Русская живопись зародилась сравнительно поздно, но быстро развивалась и сформировала уникальные художественные жанры, основанные на западном реализме и вобравшие в себя национальные культурные особенности. В конце XIX века в России сформировалось несколько художественных школ, таких как передвижная школа живописи, которую представляли художники Иван Крамской, Илья Репин, Иван Шишкин, Алексей Саврасов, Валентин Серов и др. Это реалисты, которые посвятили свою жизнь воспроизведению реальной жизни в своих картинах, а не прославлению того, чего нет. Существуют очевидные различия между русской и китайской живописью с точки зрения творческого стиля. Русская живопись в основном основана на реализме, ориентируясь на правдивое воспроизведение образов, стремясь к смене света и тени и изображению деталей.

Здесь мы должны упомянуть одну из важных фигур передвижной выставки живописи – Ивана Шишкина. Не так давно в Главных анфиладах Приморской государственной картинной галереи было выставлено более ста его картин маслом. Насколько я знаю, большинству людей нравятся картины маслом Шишкина, и все ходили смотреть эту выставку. Вот одна из картин Шишкина, которая выставлена (см. рис. 1).



Рис. 1. Иван Иванович Шишкин, «Сосновый бор» Холст, масло. 128 x 195 см
Дальневосточный художественный музей 1895

Китайская живопись имеет давнюю историческую традицию, с тысячелетней историей, китайские художники хороши в выражении линий и цветопередаче тушью, подчеркивая как художественную концепцию, так и форму и дух. Китайская живопись включает пейзажную живопись, живопись цветов, птиц, рыб и насекомых, а также жанровую живопись в качестве основной темы, подчеркивая изображение жизненных сцен и природных пейзажей. Кроме того, китайская живопись также фокусируется на представлении мифов, легенд и исторических сюжетов, таких как у Гу Кайчжи, одного из самых известных художников династии Восточная Цзинь, чьей представительной работой является «Ло Шэнь Фу Ту» (см. рис. 2), основанная на «Ло Шэнь Фу» писателя Цао Чжи в период Троецарствия, которая изображает историю любви между Цао Чжи и Ло Шэнем.



Рис. 2. Гу Кайчжи, «Ло Шэнь Фу Ту». Роспись по шелку 572,8 см ширина, 27,1 см длина. Оригинальная работа утеряна. Работы, скопированные во времена династии Сун, находятся в Дворцовом музее, Период троецарствия, 364 год нашей эры

Благодаря изучению картин маслом на Дальнем Востоке России, мы можем лучше понять культуру и искусство Дальнего Востока, что послужит источником вдохновения для современного искусства.

По мнению автора статьи, работы российских дальневосточных художников можно условно разделить на три категории: пейзажная живопись, натюрмортная живопись и портретная живопись. Эти работы имеют различные стили и формы и используют уникальный художественный язык для интерпретации реалистичных образов в произведениях.

С тех пор, как председатель Китая Си Цзиньпин выдвинул грандиозную инициативу совместного строительства «Один Пояс – один путь», от видения к реальности, она привлекла к строительству и участию более трех четвертей стран мира и крупных международных организаций. В Китае стало больше обменов в различных аспектах, особенно в Северо-Восточном регионе и на Дальнем Востоке России. Здесь я хочу сосредоточиться на художественных культурных обменах, особенно обменах живописью. Художников из Китая часто приглашают в Россию для проведения выставок живописи и различных культурных мероприятий. Точно также художников с Дальнего Востока России часто приглашают в различные города Китая для проведения выставок живописи и различных культурных мероприятий. Художественные культурные обмены современного периода нужны, чтобы каждый мог увидеть открытость и терпимость, мирное сотрудничество, взаимное обучение, взаимную выгоду и беспроблемную ситуацию между двумя странами.

Выставка «Классическое цветение: русская картина маслом», организованная Управлением культуры и туризма провинции Хэйлунцзян, организованная Харбинским художественным музеем и совместно организованная галереей «Гарланд», проведена в Художественном музее Харбина в 2023 году[1].

Среди работ, представленных на выставке, 11 картин заслуженного художника Российской Федерации Кирилла Шебеко. Они изображают региональные обычаи и особенности жизни Дальнего Востока России. Шебеко является художником-пейзажистом, представителем дальневосточной школы, чьи работы в основном отражают характеры Дальнего Востока России, и известны своими уникальными декоративными свойствами, а также используют некоторые приемы пуантилизма, формируя самобытный и неповторимый стиль живописи с региональными особенностями (см. рис. 3 и 4).

Евгений Макеев был удостоен звания заслуженного художника России. Евгений Макеев пишет жизнь, которую любит, и его работы включают в себя понимание природы жизни. На выставке представлены 10 его эскизов, в которых спокойный морской пейзаж наделен поэтическим художественным замыслом под кистью художника, принося зрителю целительную силу для успокоения души (см. рис. 5 и 6).



Рис. 3. Кирилл Шебеко, «Раннее утро», Холст, масло, 1967

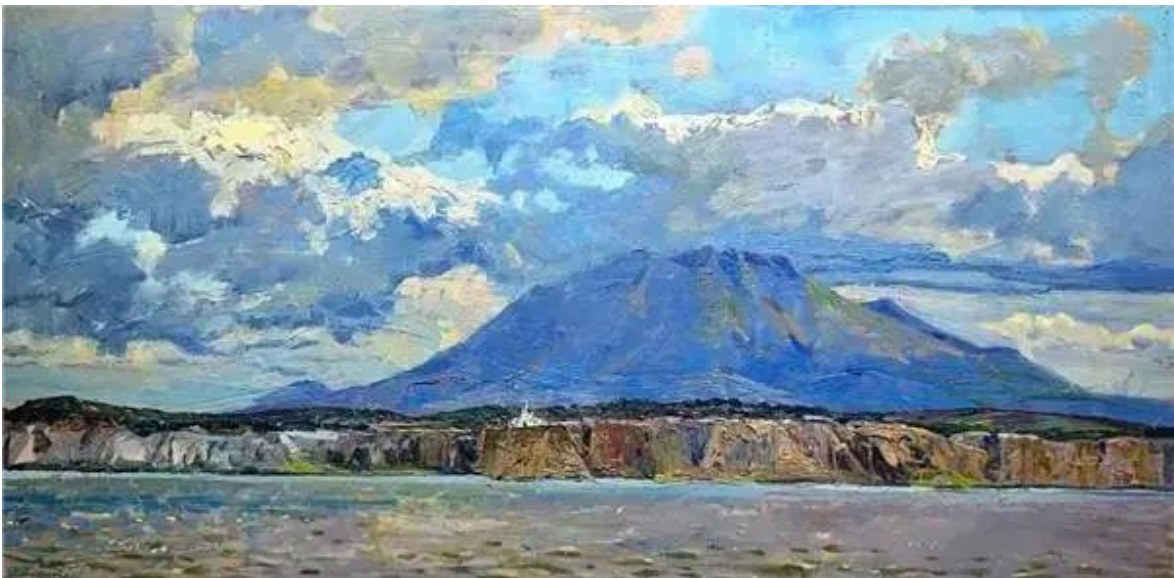


Рис. 4. Кирилл Шебеко, «Вулкан Камчатка», Холст, масло, 1985



Рис. 5. Евгений Макеев «Эскиз. Холст», масло, 2022



Рис. 6. Евгений Макеев «Эскиз морского пейзажа» Холст, масло, 2023

Евгений Пихтовников посвятил себя пейзажной живописи, и дальневосточные пейзажи вокруг Уссурийска дали ему возможность соединить традиционную русскую пейзажную живопись с реалиями Приморья, а его серии пейзажей сумели выразить природную красоту Дальнего Востока. Природный ландшафт Дальнего Востока подарил Евгению · Уникальный взгляд Пихтовникова укреплял его творческие убеждения, и в то же время он распространял свет и тень русской пейзажной живописи на горы, хвойные леса и побережья, а его неповторимый творческий стиль и традиционная живопись дополняли друг друга, обогащая его произведения (см. рис. 7 и 8).



Рис. 7. Евгений Пихтовников «Утро серебряного дерева» Холст, масло, 2022



Рис. 8. Евгений Пихтовников «Зима» Холст, масло, 2022

7 ноября 2023 года, в год десятилетия инициативы «Один пояс, один путь», в Пекине состоялась «Китайская живопись – Российская художественная выставка масляной живописи и Китайско-российская конференция по культурному и художественному обмену». Мероприятие прошло при поддержке Института китайской живописи Университета коммуникаций Китая и Приморской ассоциации художников России, а организатором выступил Уральский художественно-выставочный центр

России. На мероприятии присутствовал секретарь партийного комитета Университета связи Китая Ляо Сянчжун. Заседание проходило под председательством Лу Юйшуня, президента Китайского научно-исследовательского института живописи. На художественную выставку, посвященной теме «Китайско-российский диалог в искусстве, содействие взаимному обучению между цивилизациями», были отобраны более 20 китайских картин, созданных докторантами Института китайской живописи Китайского университета связи, а также картины маслом, созданные российскими заслуженными художниками и известными художниками. Цель выставки – способствовать взаимному изучению и симбиозу китайской живописи, представляющей китайское национальное искусство, и картин маслом, представляющих русское национальное искусство, укреплять взаимопонимание и дружбу между художниками двух стран, а также продвигать китайскую культуру в мире.

В настоящее время, на пике культурных и художественных обменов между Китаем и Россией, диалог и обмены имеют большое значение. В Пекине состоялась художественная выставка "Китайская живопись-российская живопись маслом" и китайско-российский культурный и художественный обмен". Это мероприятие было посвящено таким важным темам, как «Забота времени и художественные инновации», «Межкультурный обмен между китайским и российским искусством», «Китайско-российская современная культура и художественная коммуникация», «Художественная связь между китайской живописью и масляной живописью».

Здесь мы можем увидеть, что существуют очевидные различия между китайской живописью и масляной живописью с точки зрения техники выражения, материалов и техник, художественных концепций, тем и содержания. С точки зрения материалов, китайская живопись в основном использует традиционные материалы, такие как кисти, тушь и рисовая бумага, в то время как китайская живопись уделяет больше внимания выражению эмоций и художественных концепций художника, и китайские художники, как правило, стремятся к близости по духу, а не к подобию. Здесь я уже упоминала картины Фань Яна, известного китайского художника в Китае (см. рис. 9).

Живопись на Дальнем Востоке полагаются на цвет и светотень для формирования трехмерного изображения и глубины пространства, фон картины и использования перспективы для выражения трехмерного пространства картины. Пример – живопись Ильи Бутусова (см. рис. 10).



Рис. 9. Фань Ян «Зарисовка на вершине Трех ущелий», бумага, тушь, 60x 56см



Рис. 10. Бутусов Илья Иванович «Бухта Вятлина» Холст, масло, 55х 82см 2019

В честь 164-й годовщины основания города в Хабаровске с 26 мая по 8 июня 2022 года в выставочном зале местного Дворца культуры прошла традиционная международная выставка детской живописи «Талант – посвященный городу любви». Отмеченные наградами работы хабаровских студентов также экспонировались в Харбине, Санья, Гуанчжоу, Вэйхае, Шаньтоу, Муданьцзяне, Чанчуне, Цзямусы, Хэгане и Фуюане в Китае, Пучхоне и Чхунчхоне в Южной Корее, Цюндине в Северной Корее и Гюмри в Армении.

Эта выставка создала платформу для молодых людей двух стран для обмена идеями через искусство и живопись, и в то же время еще больше укрепила дружеские обмены между Гуанчжоу и Хабаровском, а также построила мост дружбы для углубления обменов и сотрудничества между двумя городами в будущем.

Это мероприятие также имеет глубокое значение. Обе страны надеются, что дружба начинается с детей, что означает укрепление дружбы между двумя странами с детства.



Рис. 11. Хань Цзинжу, стажер Центра женщин и детей района Цунхуа в Гуанчжоу, 11 лет, Бумага, цветные ручки 2023 г.

Ранее, в 2017 году, во Владивостоке, прошел китайско-российский обмен искусством каллиграфии и живописи, в котором приняли участие 14 китайских художников с более чем 160 работами.

Среди экспонатов представлены не только китайские картины, такие как пейзажи, фигуры, цветы и птицы, но и вырезание из бумаги, каллиграфия и традиционный китайский народный трикотаж. Среди них выставка каллиграфических и живописных работ, прошедшая в выставочном зале «Дома искусств» во Владивостоке, которая привлекла множество местных жителей, интересующихся китайским искусством и культурой.

Представленные на выставке произведения каллиграфии и живописи разных форм и стилей демонстрируют великолепную и красочную национальную культуру и воплощают уникальный стиль цивилизации Шелкового пути. Русские картины маслом, как правило, более реалистичны, в то время как китайская живопись, как правило, утонченны и уделяют больше внимания выражению художественной концепции».

В последние годы город Суйфэньхэ придает большое значение деятельности китайской культуры, и каждый год делегация из этого города отправляется во Владивосток для организации большого количества мероприятий по китайско-российскому культурному обмену, включая театральные представления и выставки китайской каллиграфии и живописи, такие как выступления китайских боевых искусств, представления эрху, народные танцы и т. д., чтобы углубить взаимный обмен между двумя людьми, Федерация литературных и художественных кругов города Суйфэньхэ организовала китайских художников, чтобы они привезли много работ по каллиграфии и живописи, не только выставила работы с сильной китайской традиционной культурой и художественными характеристиками на месте мероприятия, но и каллиграфы и художники живописи в городе Суйфэньхэ также обучают российских граждан писать Китай на месте Слово «Фу»(см. рис. 12) и подарили местным жителям двести Праздника Весны и работы с персонажами «Фу», которые они создали на месте, и они забрали куплеты и слово «Фу» домой, чтобы вывесить их. Пусть россияне тоже почувствуют обычаи и живую культурную атмосферу китайского Нового года (см. рис. 13) – эти слова «Фу», которые я написала вместе со своей семьей во время празднования китайского Нового года 2024.

Большинство людей думают, что слово "Фу" буквально означает счастье, в то время как в прошлом оно означало "благословение" и "удача". Оно поддерживает стремление людей к лучшей жизни и пожелания лучшего будущего. Каждые весенние каникулы каждая семья должна вывешивать большие и маленькие "Фу" на дверях и стенах. Это также стало постоянным обычаем и привычкой китайского народа



Рис. 12. Фото мастер-класса по написанию слова «Фу»



Рис. 13. Фото работ «Фу» 2024

Хотя Китай и Россия граничат друг с другом, существуют очевидные различия в традиционных обычаях народов двух стран. Географически Россия расположена на Евразийском континенте и представляет собой уникальное сочетание восточной и западной культур. С точки зрения религиозной культуры, Многие китайцы считают, что Россия в основном православие. Это неправильно. В России и Китае много этнических групп. Таким образом, у всех них есть свои собственные убеждения. Например, в России есть православные, католические, христианские, исламские и т.д. В то время как Китай является многоконфессиональной страной, где около одной седьмой верующих граждан, но большинство ханьцев в Китае не религиозны. В ходе развития китайско-российских отношений неизбежно будут возникать различия в культурном познании из-за различий в истории,

культуре, экономических условиях, культурных обычаях, религиозных верованиях и ценностях между двумя сторонами

Что касается художественных выставок, то в последние годы китайская сторона в основном экспонировала культурную продукцию, такую как вышивка, вырезание из бумаги, каллиграфия, китайская живопись и другие культурные товары, в то время как российская сторона в основном сосредоточилась на масляной живописи, изделиях народных промыслов, национальных костюмах, традиционной кухне и других культурных продуктах. Как пишет исследователь гуманитарных обменов между Россией и Китаем Сунь Ювэй, «через различные музыкальные фестивали, кинофестивали, выставки культурных реликвий, театральные представления и т.д. Несмотря на то, что существует множество видов культурных продуктов, они могут способствовать культурному обмену и сотрудничеству только в соседних регионах Китая и России в течение определенного периода времени, а культурная продукция имеет высокие продажи только во время выставки, и существует недостаток долгосрочных культурных торговых обменов и сотрудничества» [2]. Поэтому необходимо продолжать усилия по совместным научно-исследовательским и опытно-конструкторским работам и созданию гуманистических продуктов с уникальными брендами в сопредельных регионах Китая и России.

Подводя итог, можно сказать, что за последнее десятилетие обмены и сотрудничество между двумя сторонами становились все более и более тесными, и ожидается, что мы продолжим наблюдать ряд мероприятий по взаимному сотрудничеству в различных частях Китая и на Дальнем Востоке России. Мы верим, что в будущем обе страны продолжат активно выстраивать инновационные модели сотрудничества, будут продвигать друг друга, в полной мере использовать свои преимущества и потенциал, вносить свой вклад в экономическое развитие обеих сторон.

1. 10 известных мастеров традиционной китайской живописи и их репрезентативные работы в истории Китая/ Электронный ресурс. URL: <https://me.mbd.baidu.com/r/1fW6AHkVjJm?f=cp&u=3fedfad8597bf3a> (дата обращения: 14.03.2024).

2. Сунь Ювэй. Исследование гуманитарных обменов и сотрудничества в сопредельных китайско-российских регионах [D]. Хэйлунцзянский университет, 2021. DOI:10.27123/d.cnki.ghlju.2021.000170.-39с

УДК: 7.031.3

**ФУНКЦИИ ОРНАМЕНТА В ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ СЕВЕРО-ВОСТОКА РОССИИ
(НА ПРИМЕРЕ ИСКУССТВА КОРЕННЫХ НАРОДОВ
МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ И ЧУКОТКИ)**

Е.В. Ишкова,

ДВФУ, 2 курс Магистратуры «История искусств»,
+79941105307, elishkov@mail.ru

Аннотация. В статье рассмотрены основные функции орнамента декоративно-прикладного искусства Северо-Востока России (Магаданская область и Чукотка) с выделением двух главных функций – гармонизирующей и суггестивной. Также рассмотрены смыслы орнамента и климатические условия, в которых происходит орнаментация одежды и предметов быта северных коренных народов. Также в статье представлены некоторые сложности исследования различных функций орнамента, вызванные отсутствием письменных источников. Статья проиллюстрирована фотоматериалами, сделанными автором в полевых условиях (в Магаданской области и на Чукотке). Представлены цитаты из англоязычной литературы, не имеющей еще опубликованного официального перевода на русском языке.

Ключевые слова: Северо-Восток России, Магаданская область, Чукотка, культура, арктическое искусство, орнамент, гармонизация, адаптация, суггестивная функция, орнаментальное искусство, ритм, симметрия, шаманизм.

FUNCTIONS OF ORNAMENTS IN THE DECORATIVE-APPLIED ART OF THE NORTH-EAST OF RUSSIA (ILLUSTRATED WITH INDIGENOUS ART OF THE MAGADAN REGION AND CHUKOTKA)

E.V. Ishkova,
FEFU, 2nd year Master's Program "History of Art",
+79941105307, elishkov@mail.ru

Abstract. The article discusses the main functions of the ornament of decorative and applied art in the North-East of Russia (the Magadan Region and Chukotka), highlighting two main functions – the harmonizing and the suggestive functions. The meanings of the ornament and the climatic conditions in which the ornamentation of clothing and household items of the northern indigenous peoples take place are also considered. Also, some difficulties in studying various functions of ornament caused by the lack of written sources are presented in the article. The article is illustrated with photographs taken by the author “in-situ” (in the Magadan Region and Chukotka). Some quotes are presented from English literature that does not yet have a published official translation into Russian.

Key words: North-East of Russia, the Magadan Region, Chukotka, culture, the Arctic art, ornament, harmonization, adaptation, suggestive function, ornamental art, rhythm, symmetry, shamanism.

Северо-Восток России – это мир уникальной Арктической культуры. Арктическая культура создала свое самобытное орнаментальное искусство, которые мы видим на костюмах, домашней утвари и в украшениях. При рассмотрении орнаментированной одежды жителей крайнего севера (на праздниках Бакылдыяк, Хэбдэнек, или Пэгытти) или глядя на предметы одежды в музеях, возникают вопросы: Что могло быть стимулом создания такой совершенной орнаментальной красоты? Какие мировоззренческие смыслы стоят за созданием орнамента? Какую задачу, или какие функции выполнял этот орнамент? Арктический мир очень суров, в нем ничего не зарождается и не существует без причины и практической цели. Поэтому данная статья посвящена немногим функциям орнамента в декоративно-прикладном искусстве коренных народов Северо-Востока России – функциям, которые принципиально важны для счастливой жизни в арктических условиях.

Для начала необходимо определить понятие культуры, которое лучше всего подходит к нашему контексту. Так, согласно Э. Маркаряну, «культура есть совокупность надбиологических средств и механизмов адаптации общественного человека к окружающей среде» [1, с. 3]. Теория адаптации Эдуарда Маркаряна касается именно адаптации общества к окружающей среде, а культура рассматривается как адаптивный механизм. Адаптация – это следствие понижения чувствительности к преобладающему воздействию [2]. Преобладающее воздействие на севере – это холод и ветер. Человеку нужно адаптироваться к холоду и ветру, при этом постоянно работать, жить в социуме, но еще и ощущать радость от жизни. Иными словами, жить радостно и быть счастливыми. Жизнерадостность – вот признак адаптации и условие выживаемости человека социального в условиях Арктики. О жизнерадостности северных коренных народов писал еще художник Джеймс Хьюстон, проживший много лет среди эскимосов (инуитов): «The Eskimo possesses cheerfulness and tranquility of mind to a degree that seems almost unknown in our own civilization. He finds time in his life of hardships to laugh, to dance and to sing songs, to carve the fine plastic forms that perfectly portray his cultural rise above his savage surroundings, as well as his feeling about the people and the life around them.» – «Эскимос обладает жизнерадостностью и спокойствием ума в такой степени, которая, кажется, почти неизвестна нашей цивилизации. В своей полной трудностей жизни он находит время, чтобы смеяться, танцевать и петь песни, вырезать прекрасные пластические формы, которые великолепно отражают его культурный подъем над диким окружением, а также его отношение к людям и жизни вокруг них.» [3, с. 2]. (*Здесь и далее перевод с английского языка выполнен Ишковой Е.В.*)

При температуре – 55°C с ветром (с учетом коэффициента жесткости погоды ощущается как – 70–80°C) эти люди выживали и оставались счастливыми. Одним из средств адаптации служила

орнаментированная одежда. Орнамент – это уникальное явление, для которого еще Алоиз Ригль (1858–1905 гг.) разработал метафизическое понятие «свободного и творческого художественного импульса» *Kunstvollen*, согласно которому орнамент сам развивается как самоусложняющаяся структура, независимо от художника и внехудожественных факторов [4].

Как сказал современный исследователь орнамента И.В. Палагута: «орнамент – это отдельный вид искусства, где главную роль играют ритм, метр и симметрия» [5, с. 52] Сущностные характеристики орнамента – это равновесие, ритм, симметрия и саморазвитие. Главной характеристикой орнамента является ритм. «Рита́» (᳚᳚, ᳚᳚ IAST) – на ведийском санскрите в буквальном переводе означает «порядок вещей». (««Рита» представляет собой универсальный космический закон, в согласии с которым происходит «упорядочивание неупорядоченного», вращение вселенной и существование всего сущего, включая космос, человечество и его нравственные устои. Рита принимается как основа справедливости, праведности и морали.») [6]. Северный орнамент очень ритмичен. Также орнаментам свойственны симметрия, баланс и движение. Эти факторы успокаивают человека, способствуя выработке эндорфинов, дают возможность нервной системе отдохнуть, перестать видеть угрозы, войти в медитативное состояние и перестать тревожиться. Таким образом, мы приходим к двум главным функциям арктического орнамента – **функции гармонизация среды** (приведение в равновесие предмета и окружающего пространства) и **суггестивной функции** (создание необходимого эмоционального состояния). Находясь в условиях постоянного холода и ветра, становится понятно желание окружить себя красивыми орнаментированными предметами и надеть эти узоры на себя. Тогда получится на себе ощутить, какое благоприятное физиологическое и психологическое воздействие оказывают эти орнаменты. Чтобы легче было представить украшенную одежду как источник радости, можно посмотреть на примеры одежды на фотографиях:



Рис. 1. Эвенский костюм. Простой ритмичный геометрический орнамент в основе украшения костюма



Рис. 2. Фото из личного архива автора статьи. Эвенские костюмы



Рис. 3. Фото из личного архива автора статьи. Эвенские и корякские малахай



Рис. 4. Фото из личного архива автора. Коряк – оленевод в малахае



Рис. 5. Васса Егоровна Кундырь в эвенском костюме



Рис. 6. Эвенский бисерный орнамент



Рис. 7. Эвенский фартук

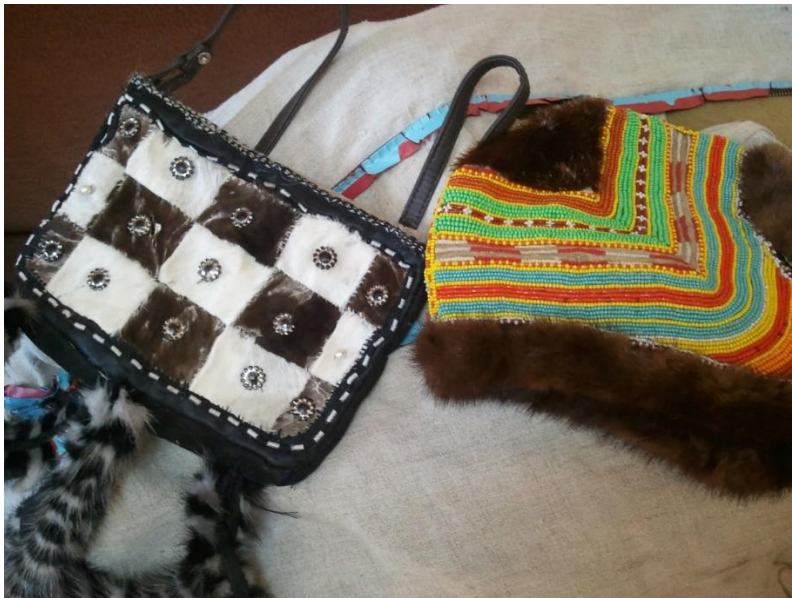


Рис. 8. Эвенская шапка и сумка



Рис. 9. Акулина Апока в эвенском костюме. г. Магадан, на вручении наград за участие в выставке «Кукла в национальном костюме», 2015 г.

Мышление северных народов очень практично. Если тратятся силы и время на сложный орнамент в одежде, значит это приносит практическую пользу, поддерживает людей, приносит радость и успокоение. Значит, орнамент – это то, что принципиально важно и необходимо для человека в суровых условиях Арктики.

Интересно отметить, что подобные наблюдения были сделаны еще первыми этнографами, которые долго жили среди коренных народов, еще до ассимиляции, они знали языки. Совершенно верно написал Широкогоров еще в 1935 году: «On the whole the Tungus belongings even now produce the impression of being purposely made for delighting Tungus eye, and attract the aesthetic attention of other people. When a Tungus group is in the process of travelling it produces an impression of people who know no hardship of living under the conditions of the taiga, – everything seems to be done for pleasure». – «В целом тунгусские вещи и сейчас производят впечатление, что они специально созданы для услаждения тунгусского глаза и привлекают эстетическое внимание других людей. Когда тунгусская группа находится в путешествии, она производит впечатление людей, не знающих тягот жизни в условиях тайги, – все как будто делается для удовольствия.» [7].

«Ornaments and play of colours are important artistic manifestations, seemingly closely connected with the physiological reactions». «Орнаменты и игра красок – важные художественные проявления, казалось бы, тесно связанные с физиологическими реакциями.» [7]. Уже в то время этнографы-практики понимали, что орнаменты вызывают необходимые человеку физиологические реакции. В современном мире эти вопросы исследует нейроэстетика. Было бы полезно поучаствовать в полевых и лабораторных исследованиях. Есть шанс выйти на другой уровень знаний.

Мы не перестаем удивляться невероятному синтезу практичности и конкретности мышления людей, где «миром правят объективность, реальность и целесообразность» [8] и высочайшему уровню обобщения и абстракции мышления. Нам есть чему поучиться у этих народов. Они еще сумели сохранить в какой-то степени то, что можем помочь выжить «homo confusus» («человеку потерянному»).

Не обходится и без созданных самим себе сложностей. Периодически при изучении орнаментов говорят об обережных функциях, о расшифровке каких-либо скрытых смыслов. А мода на это указывалась еще в 1935 году: «the finding of a hidden meaning in ornaments, and their «mysterious» functions etc. are very common in ethnographic literature.» – «нахождение скрытого смысла в орнаментах, их «таинственных» функций и т. д. очень распространено в этнографической литературе.» [7]. С тех пор космологических и мифологических знаний больше не появилось, но наоборот, исчезают.

Автор данной статьи считает, что семантика и герменевтика северного орнамента – большой открытый вопрос, так как такие знания утеряны. Более того, надо помнить, что это шаманские народы, и искусство их неразрывно с шаманством, а шаманское мировоззрение долго искоренялось. Поэтому мы вряд ли сможем достоверно найти смыслы орнаментов. Ю. А. Сем правильно писал о том, что дойти до истоков происхождения искусства шаманских народов можно через серьезные исследования шаманизма [9, с. 8]. Исследования необходимого характера проводятся в рамках изучения мозга [10], [11], [12].

Имел ли орнамент функцию пиктографического письма – тоже неизвестно, так как письменных источников нет, а мы находимся вне культурного контекста, этот язык непонятен нам как реципиентам. Еще в 1963 г. С.В. Иванов в книге «Орнамент народов Сибири как исторический источник» высказал сомнение о возможности прямолинейно утверждать о семантике орнамента, потому как значение элементов и мотивов может широко варьироваться даже в пределах одного населенного пункта. Это особенно нужно учитывать сегодня при попытке этнокультурных реконструкций, чтобы не уйти в фантазии [13].

«Особенности орнамента на ранних этапах его развития и бытования заставляют нас быть очень осторожными при решении вопроса об истинной природе так называемых геометрических мотивов. Они могут оказаться узорами, хотя и возникшими на реалистической основе, но представленными в формах, далеких от действительности, или быть абстрактными, обязанными своим появлением творческой фантазии исполнителей.» [13, с. 8].

Иногда узоры могут быть без семантики, что делается с практической целью. Например, насечки на рукояти, чтобы она держалась в руке. Или деревянная рукоятка ножа пикуля для резки

мяса, покрытая резными полосками, чтобы во время работы нож не скользил в руке [13, с. 14]. Орнамент наносится чисто с утилитарной целью, но имеет художественное значение, поскольку линии и борозды располагаются ритмично, в определенном порядке, для красоты.

Справедливо заметил и современный профессор И.В. Палагута: «Наличие таких трактовок в многочисленных работах, посвященных «значениям» орнаментов и их «символике», основано в большинстве своем на субъективных ассоциациях, возникающих у современных зрителей» [14, с. 11]. Также по этому вопросу ученый высказывается и в другой своей работе: «Сомнительность подобных построений для археологического материала, в отсутствие комментатора – исполнителя орнамента или другого информатора из его окружения, – очевидна» [15, с. 59]. Мы также совершенно согласны с утверждением о том, что «без знания языков коренных малочисленных народов нельзя проникнуть в глубины их культурного наследия» [16, с. 24]. К исследованию орнамента это тоже относится.

Однако проблема в том, что с 1990-х гг. в моду входит описание космогонии в обрядовой одежде, символы на одежде и прочем инвентаре, не подтвержденные ничем «знания» о «космической символике костюма», «полисемии обрядового орнамента». Причем полевые материалы собираются в 1990-2000 гг., когда уже несколько поколений выросло в интернатах, традиционный уклад исчез, а язык забыт. Описания «магических и защитных функций одежды», «сакрального смысла орнамента» на костюме – голословны, никакими источниками не подтверждаются. Поэтому обережную функцию орнамента, знаково-символическую, пиктографическую мы не рассматриваем. Скорей всего, эти функции существовали (если смотреть по аналогии с искусством других шаманских народов мира), но фантазировать и спекулировать на этой теме мы не имеем права.

Таким образом, мы считаем, что совсем не нужно искать тайных смыслов в орнаменте. Орнаментация костюма и бытовых предметов – это, в первую очередь, творческий процесс, служащий для радования глаза и души северянина. Чтобы начать воспринимать северное традиционное искусство, нужно понять смысл гармонизирующей и суггестивной функций орнамента в условиях Арктики, а еще лучше, прочувствовать на себе, в тех климатических условиях (ветер, холод, отраженное от снега зимнее солнце и т.п.), то есть, осуществить включенное наблюдение. Более того, при посещении этнографических музеев это будет самый правильный подход – глазами северян увидеть красоту одежды, украшений и предметов быта, и понять, каким образом она помогает выжить и радоваться в суровых северных условиях.

1. Культура Византии IV – первая половина VII в. / под ред. З.В. Удальцова. М.: Наука, 1984. 495 с.

2. Бабушкин Е. Г. и др. Психология физической культуры. Учебник. М.: Спорт, 2016. 624 с. Электронный ресурс: URL: <https://www.livelib.ru/book/140502/readpart-psihologiya-fizicheskoy-kultury-uchebnik/~32>. (Дата обращения: 20. 03. 2024 г.)

3. Houston, James. Eskimo carvings. 1954 , 7 pp. Электронный ресурс: URL: <https://archive.org/details/eskimocarvings00hou> (Дата обращения: 20. 03. 2024 г.)

4. Riegl, Alois. Problems of style. Foundations for a history of ornament. Princeton University Press. New York, 1993. 406 pp.

5. Палагута И.В. Проблемы генезиса абстрактных и натуралистических форм в доисторическом искусстве: художественная форма и социальный контекст // Camera praehistorica. 2022. № 2 (9). С. 52–63. DOI: 10.31250/2658-3828-2022-2-52-63.

6. Энциклопедия Wikipedia. Электронный ресурс: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Рита_\(индуизм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рита_(индуизм)) (Дата обращения 20.03.2024).

7. Широкогоров С.М. Psychomental Complex of the Tungus. Vol. 1. Электронный ресурс: URL: <http://www.shirokogorov.ru/s-m-shirokogorov/publications/psychomental-complex-tungus-01/35>; Psychomental complex of the Tungus. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1935. 469 p. (переиздано в 1982 г. AMS Press, New York). (Дата обращения 20. 02. 2024 г.)

8. Чем мы отличаемся от первобытных людей. Виталий Сундаков. Электронный ресурс: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-7p0cHAbzWw> (Дата обращения 20. 02. 2024 г.)

9. Проблемы изучения традиционных сообществ Тихоокеанской России. К 90-летию со дня рождения Ю.А. Сема и Л.И. Сем). Владивосток. 2016, 259 с.).
10. Статья. Интернет-ресурс: URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2021.610466/full> (Дата обращения: 03.02.2024 г.)
11. Статья. Интернет-ресурс: URL: <https://strangeplanet.ru/2020/02/28/для-чего-учёные-изучают-шаманов/> (Дата обращения: 03.02.2024 г.).
12. Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave*. New York: Thames & Hudson. 2002, 492 pp.
13. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. Народы севера и Дальнего Востока. Москва – Ленинград: Академии наук СССР, 1963, 504 с.).
14. Палагута И.В. Исследования орнамента: основные направления и перспективы. – 2020. Электронный ресурс. URL: https://www.academia.edu/42639211/Палагута_И_В_Исследования_орнамента_основные_направления_и_перспективы_2020 (Дата обращения: 03.02.2024 г.).
15. Палагута И.В. Проблемы генезиса абстрактных и натуралистических форм в доисторическом искусстве: художественная форма и социальный контекст // *Camera praehistorica*. 2022. № 2 (9), с. 52–63, с 59.
16. Проблемы изучения традиционных сообществ Тихоокеанской России. К 90-летию со дня рождения Ю.А. Сема и Л.И. Сем. Владивосток, 2016. 259 с.

Список иллюстраций:

Изображение 1 : Фотография с выставки «Сокровища севера». Владелец фотографии: <https://www.aborigenexpo.ru>

Изображения 2–4, 6–9: фотографии из личного архива автора статьи.

Изображение 5 : Фотография с сайта https://rushrono.ru/people_eveny.html.

УДК 75.044

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ ЛЕГЕНДАРНЫХ КОРАБЛЕЙ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ РОССИИ МАРИНИСТА В. И. ШИЛЯЕВА

А.Ю. Капинус,

Соискатель на звание кандидата искусствоведения, ДВФУ,
+79046277434, kapinus_aj@mail.ru

Аннотация. Художник-маринист В. И. Шиляев, прибыв в 1980-х годах на Дальний Восток, был удивлён тому, что в живописи почти не представлены подвиги морских офицеров, матросов и казаков, осваивавших просторы Тихого океана, его прибрежных, неведомых миру территорий. Знаменитые корабли этих отважных первопроходцев, ещё в меньшей степени были известны широкой публике. Маринист поставил перед собой задачу воссоздания художественных образов этих легендарных кораблей, сделав её главной темой своего творчества. На протяжении всей своей жизни он стремился к достижению этой цели, что было не легко. Для воссоздания архитектуры корабля художнику приходилось по крупицам собирать информацию. К тому же многое было утрачено, вплоть до отсутствия даже чертежей некоторых кораблей. На сайте художника shilaev.com опубликованы иллюстрации пяти сотен его произведений, среди которых множество образов кораблей всех времён. Поместив их на безупречную «живую» морскую волну, художник добился удивительной притягательности своих произведений, признательности не только специалистов искусствоведов и моряков, но и широких масс рядовых зрителей, ставших почитателями его творчества. Сегодня десятки печатных изданий, тысячи сайтов интернета иллюстрируют свои публикации картинками этих знаменитых кораблей, образы которых воссозданы дальневосточным маринистом.

Ключевые слова: Жанр марина, художник-маринист, художественный образ, живопись, Тихий океан, Дальний Восток, первопроходцы, мореплаватели, портрет корабля, архитектура корабля.

ARTISTIC IMAGES OF THE LEGENDARY SHIPS OF FAR EASTERN RUSSIA BY MARINE PAINTER V. I. SHILYAEV

A.Y. Kapinus

Applicant for the title of Candidate of Art Criticism, FEFU,
+79046277434, kapinus_aj@mail.ru

Abstract. Marine painter V.I. Shilyaev, having arrived in the Far East in the 1960s, was surprised that the exploits of naval officers, sailors and Cossacks who explored the expanses of the Pacific Ocean and its coastal territories unknown to the world were almost not represented in painting. Famous ships of these brave pioneers were even less known to the public. Marine painter set himself the task of recreating the artistic images of these legendary ships, making it the main theme of his work. Throughout his life he strived to achieve this goal, which was not easy. To recreate the architecture of the ship, the artist had to collect information bit by bit. In addition, much was lost, even to the point of the absence of even drawings of some ships. The artist's website shilyaev.com published illustrations of five hundred of his works, including many images of ships of all times. By placing them on an impeccable "live" sea wave, the artist achieved the amazing attractiveness of his works, the appreciation of not only art experts and sailors, but also the broad masses of ordinary viewers who became admirers of his work. Today, dozens of printed publications and thousands of Internet sites illustrate their publications with paintings of these famous ships, the images of which were recreated by a Far Eastern marine painter.

Key words: Marina genre, marine painter, artistic image, painting, Pacific Ocean, Far East, pioneers, navigators, portrait of a ship, ship architecture.

В обстоятельствах жестокого противостояния не только в экономической сфере, а теперь и на поле боя, в условиях специальной военной операции и территориальных претензий со стороны, теперь уже не только идейного, но и по своей сути жаждущего нашего уничтожения врага, как никогда необходим высокий моральный дух не только защитникам отечества на линии соприкосновения под шквальным огнём артиллерийских батарей, но и всему российскому народу, при осознании им своей исторической легитимности и полного права быть благодарными наследниками своих героических предков, в том числе тех кто осваивал бескрайние просторы Дальнего Востока России, защищал его неприкосновенные рубежи как в прошлые века, так и в нынешнее время.

Художник-маринист Валерий Иванович Шиляев известен своими произведениями на морскую тематику не только на Дальнем Востоке России, но и в столице нашей страны. Знают его работы и на противоположных от нас берегах, как Тихого океана в Северной Америке, так и Японского моря – в Японии, а также по ту сторону Евразии – в Испании, ФРГ и в других странах Азии и Европы. Эта известность обусловлена активной выставочной деятельностью талантливого художника, с детства, в семье впитавшего нравственные ценности Русского Севера, обогатившего свои знания и умения опытом предыдущих поколений великих российских и зарубежных маринистов. Эти достижения стали возможны в результате многолетних, напряжённых поисков наиболее убедительных средств живописи в жанре марина, вопреки внешним обстоятельствам и благодаря неимоверно тяжёлому, порой ради только выживания, труду, который отмечен федеральными и региональными государственными наградами, грамотами командиров и руководителей разных уровней. Не менее значительны для мариниста многочисленные отзывы благодарных посетителей его выставок.

Ряд статей об особенностях творчества художника-мариниста, его индивидуальной манере живописца опубликованы искусствоведами Л. И. Варламовой [1, с. 191-200; 2] и О. И. Зотовой [3; 4, с. 21; 5, с. 16]. Автор, разделяя и опираясь на их суждения, продолжив исследования, свою точку зрения изложил в таких аспектах деятельности художника В. И. Шиляева, как его живописная техника и приверженность преемственности достижениям маринистов предыдущих поколений [6, с. 185-194], применение семантики морского пейзажа [7, с. 336-344], воплощение психологического реализма в жанре марина [8, с. 100-107]. Однако, наряду с успехами в области совершенствования художественной выразительности жанра марина, художник получил признательность и за визуализацию образов легендарных кораблей. На бесконечных просторах интернета владельцы многочисленных сайтов иллюстрируют этими произведениями свои материалы на тему освоения Дальнего Востока России моряками-первопроходцами, и его защиты самоотверженными воинами-тихоокеанцами.

Историзм творчества мариниста В. И. Шиляева подтверждается хотя бы тем, что по крайней мере из 497-ми известных сфотографированных его картин на 211-ти из них изображены конкретные поименованные военные и парусные корабли, а также и гражданские суда, в подавляющем своём числе бороздивших моря Тихого океана. Кроме того, ещё известны около сотни работ, где запечатлены плавсредства разных типов, размеров и предназначений, но без указания их наименований. Здесь и мотобот, буксир, ледокол, топливозаправщик, пароходы, транспорты, яхты... Рыбацкий флот представлен сейнерами, траулерами, плавбазами и плавзаводом.

Временной диапазон визуализации художником исторических событий простирается от XVII века до настоящего времени, от кочей С. И. Дежнёва и В. Д. Пояркова до современных атомных ракетных крейсеров и подводных лодок. Более, чем на 20-ти его картинах изображены клиперы, в том числе «Гайдамак» (8 произведений), «Джигит» (4), «Пластун» (3); на 17-ти – фрегаты: «Аврора» (4), «Паллада» (4), «Светлана» (3); на 13-ти – бриги: «Диомид» (3), «Аякс», «Патрокл», «Улисс» (по 2). Наименования этих кораблей, хотя и не все из них бывали в дальневосточных морях, даны многим географическим объектам, хорошо известным местным жителям. К примеру, по имени клипера «Гайдамак» названа железнодорожная станция, остановка городского транспорта, именем фрегата «Светлана» центральная улица города, а бриг «Аякс» дал наименование бухте, на берегах которой сегодня расположен Дальневосточный федеральный университет. И всё это во Владивостоке. Бухты Диомид, Патрокл, Улисс также здесь.

Большей частью это именно портреты кораблей, в подробностях раскрывающие их художественные образы в конкретных погодных или батальных обстоятельствах на море. Что касается легендарных кораблей, то таковыми они становятся благодаря легендарным личностям, которые управляли ими, служили на них, сражались за независимость и славу нашей Родины.

Исторически зафиксировано, что первыми русскими людьми, кто вышел к охотскому берегу Тихого океана, были казаки И. Ю. Москвитина. Зимой 1639 – 1640 гг. они «построили два морских 17-метровых коча – это были первые корабли российского Тихоокеанского флота» [9, с. 36]. Различные источники утверждают, что кочи ещё с XI века строили поморы, причём с разными особенностями, и по тоннажу, и с одной, и с двумя мачтами, и с прямыми, и с косыми парусами. Версии, изображённых В. И. Шиляевым этих первых русских кораблей показаны в двух произведениях: «Первооткрыватели земли русской. Кочи в Охотском море» (2014. Холст, масло. 60x80) и «Кочи В. Пояркова в Охотском море» (2011. Холст, масло. 70x100) [13]. На таких парусниках ходили и первопроходцы-казаки С. И. Дежнёва [10].

Ровно через сто лет 8 сентября 1740 года вышли из Охотска на Камчатку, где перезимовали, и уже в следующем 1741 году 4 июня отправились в океан навстречу великим открытиям два пакетбота «Святой апостол Пётр», под началом капитан-командора В. И. Беринга, и «Святой апостол Павел», где капитаном был А. И. Чириков. Это была уже вторая Камчатская экспедиция. Кораблям, и первой экспедиций, когда на пакетботе «Святой Гавриил» был открыт Берингов пролив, и этой второй, художник посвятил не менее одиннадцати произведений: «Пакет-бот Св. Гавриил» (2009. Картон, пастель. 32x45), «Пакет-бот Святой Гавриил» (2003. Оргалит, масло. 70x100), «Пакет-бот Святой Гавриил в Арктике» (2012. Холст, масло), «Утро в Петропавловской гавани. 1740 г. (пакетботы Св. Пётр и Св. Павел)» (2013. Холст, масло. 100x150), «Корабли Витуса Беринга» (2003. Холст, масло. 100x150), «Колумбусы русские. Пакетбот Св. Пётр в Тихом океане у о. Беринга» (2014. Холст, масло. 130x220), «Пакетбот св. апостол Пётр командора Беринга» (2007. Оргалит, масло. 70x100), «Пакет-бот Св. Павел. 2-я Камчатская экспедиция» (2012. Холст, масло. 60x80), «Пакет-бот Св. Павел командора Чирикова у берегов Аляски» (2007. Оргалит, масло. 70x100) [13]. После кораблекрушения, показанного художником на холсте «Гибель пакет-бота Св. Петр у о. Беринга» (2012. Холст, масло. 70x100), соратники В. И. Беринга, лишившись своего командора, пережив страшную зимовку, из обломков пакетбота построили новый корабль меньших размеров, на совете решили оставить ему прежнее имя и вернулись на Камчатку, где он и служил ещё 15 лет. Образ этого парусника также воссоздан В. И. Шиляевым: «Гукор Св. Пётр (конец 2-ой Камчатской экспедиции)» (2013. Холст, масло. 50x70). Именами этих двух пакетботов назван город Петропавловск-Камчатский.

Следующим легендарным кораблём, через визуализацию образа которого В. И. Шиляев «оживляет» историю освоения дальневосточных морских просторов следует считать транспорт «Байкал»

Г. И. Невельского. О самом адмирале написано много и подробно, в том числе одноимённый роман Н. П. Задорнова «Капитан Невельской», да и сам адмирал написал книгу о тех событиях «Подвиги русских морских офицеров на крайнем Востоке России 1849–1855 гг. Приамурский и Приуссурийский край». Художник не менее, чем в пяти полотнах изобразил этот парусник: «Транспорт Байкал (2011. Холст, масло. 60x80) [13], «Транспорт Байкал в проливе Невельского» (2003. Оргалит, масло, 70x100), «Транспорт Байкал Г. И. Невельского» (2008. Оргалит, масло. 70x100) и две работы с одинаковым названием «Транспорт Байкал в Атлантическом океане» (2008. Холст, масло. 53x73) и (2014. Холст, масло. 40x50). Беспрецедентный подвиг Г. И. Невельского и его соратников обеспечил укрепление России на берегах Тихого океана, создал возможность их дальнейшего мощного развития.

Есть ещё два легендарных корабля фрегат «Аврора» и транспорт «Двина». Их экипажи, во главе с капитанами И. Н. Изыльметьевым и А. А. Васильевым, под командованием командира петропавловского порта В. С. Завойко в 1854 году отбили атаки значительно превосходящих англо-французских сил. Это была удивительная победа в одном из эпизодов тяжёлой для России Крымской войне. Фрегат «Аврора» по меньшей мере пять раз запечатлён на картинах художника: «Фрегат Аврора» (2009. Картон, пастель. 36x49), «Фрегат Аврора (2003. Оргалит, масло, 120x200), «Фрегат Аврора – богиня утренней зори» (2016. Холст, масло. 130x220), «Кругосветное путешествие фрегата Аврора на Камчатку» (2013. Холст, масло. 100x150). Есть два портрета легендарного транспорта: «Военный транспорт Двина» (2013. Оргалит, масло. 29,5x40) и «Транспорт Двина в Амурском лимане» (2017. Холст, масло. 95x150). Оба корабля в одной работе показаны вместе: «Крейсер Аврора и военный транспорт Двина в порту Петропавловск Камчатский, 1854 год» (2013. Холст, масло. 70x100). Несколько полотен художника посвящены и самой героической обороне, незабвенному подвигу наших предков, предотвративших, вполне вероятную в то время, колонизацию Дальнего Востока России. Иллюстрации картин этих событий можно увидеть на персональном сайте художника <http://www.shilaev.com>.

Преемниками славы этих легендарных кораблей можно назвать десятки военных и гражданских парусников, крейсеров, броненосцев, служивших охране рубежей далёких территорий и их обустройству. Среди них следует выделить Транспорт «Манджур», который под руководством капитана-лейтенанта А. К. Шефнера 2 июля 1860 года в 15.00 бросил якорь в бухте, на берегах которой и сегодня стоит Владивосток. Этому знаменитому кораблю художник посвятил не менее восьми картин: «Транспорт Манджур в б. Золотой Рог. 1860 г.» (2001. Оргалит, масло. 70x100), «Транспорт Манджур. 2 июля 1860 г. в б. Золотой рог» (2006. Оргалит, масло. 50x70), «Транспорт Манджур. 2 июля 1860 г. входит в б. Золотой Рог» (2007. Холст, масло. 50x66), «Транспорт Манджур у берегов Приморья» (2007. Оргалит, масло. 60x80), «Транспорт Манджур. Утро Владивостока» (2010. Холст, масло. 70x100), «Транспорт Манджур на траверзе о. Русский» (2011. Холст, масло. 50x70), «Транспорт Манджур. Основание порта Владивосток (2012. Холст, масло. 70x100), «Транспорт Маньчжурь» (2015. Холст, масло. 50x70). Как следует из этого перечня, художник на протяжении полутора десятка лет возвращается к волнующей его теме основания города, когда отряд прапорщика Н. В. Комарова в составе 31 воина высадился с борта легендарного транспорта. Художник изображает корабль, и на ходу, и на якорной стоянке; в разных ракурсах, и с форштевня (носа), и с борта, и с его кормы, показывает его на фоне берегов Приморья и узнаваемых сопек Владивостока, в том числе и у острова Русский. С полным парусным вооружением или на ходу под паровой машиной, только с одними кливерами в шторм, либо на рейде с голыми мачтами и реями – художественный образ корабля, созданный В. И. Шилиевым «оживляет» символ Владивостока, размещённый на роstralной колонне при въезде в город.

Из всех типов судов, больше всего картин художник посвятил шхунам, не менее тридцати трёх, из них одиннадцать – шхуне «Восток», пять – шхуне «Крейсерок», по четыре – шхунам «Находка» и «Сторож», три – шхуне «Хеда». Шхуна «Хеда», была построена русскими моряками с помощью японских плотников после разрушения от цунами и последующей гибели фрегата «Диана» в Японии. Строителем и первым её командиром шхуны был лейтенант А. А. Колокольцов. Строительство шхуны фактически дало толчок для развития японского судостроения по западному образцу, но главное, что благодаря искусству кораблестроения и умелой навигации появилась возможность благополучно вернуться в Россию первой русской дипломатической делегации Е. В. Путятина [11,

с. 67-71]. На взгляд автора из трёх работ художника, посвящённых этому кораблю, наиболее примечательно произведение «Шхуна Хеда у берегов Камчатки» (2008. Оргалит, масло. 50x70), здесь как нигде ярко показано неистребимое стремление моряков вернуться к родным берегам. Эта работа демонстрировалась на выставках в Москве и в Берлине в 2010 году [12, С. 55-56].

Особое внимание художником уделено шхуне «Восток» и это неспроста. Одиннадцать, а возможно и больше работ показывают знаменитый корабль в разных ситуациях: и в кругосветном плавании, и в низовьях Амура, в штормовом океане и на спокойной воде в окрестностях посёлка Преображение, где в последние годы жил сам художник: «Шхуна Восток в б. Преображение» (2001. Оргалит, масло. 70x100) (рис. 1), «Шхуна Восток в кругосветном переходе» 2009. (Холст, масло. 60x78), «Шхуна Восток в амурском лимане» (2003. Оргалит, масло. 100x150), «Шхуна Восток на Дальнем Востоке. 2016. Холст, масло. 70x100. Чуть ли не ежегодно маринист обращается к образу этого легендарного корабля, начиная с 2001 по 2016 годы. И это объяснимо. Парусно-винтовая шхуна бала одной из первых в мире со стальным корпусом, первым русским пароходом на Дальнем Востоке. Командиром шхуны с 1853 по 1856 гг. был брат композитора Н. А. Римского-Корсакова – В. А. Римский-Корсаков, в честь которого названы острова южнее Владивостока в заливе Петра Великого. Знаменитый корабль участвовал в важнейших политических событиях на Тихом океане в середине XIX века, в том числе в дипломатической миссии Е. В. Путятина, а в 1876 году принимал участие во «Второй американской экспедиции», обеспечивая независимость североамериканских штатов. За тридцать лет службы множество экспедиций с его борта провели гидрографические работы на Камчатке, Курильских островах, Сахалине и чуть ли не по всему дальневосточному побережью от Амура до южных дальневосточных границ России. Интересные подробности службы шхуны рассказывает подводный археолог Г. П. Костин – основатель Клуба подводного поиска «Восток», названного именно в честь этого корабля. Энтузиасты этого клуба установили памятник шхуне на острове Стенина, у места её гибели [12].



Рис. 1. Шхуна Восток в б. Преображение. 2001. Оргалит, масло. 70X100

Для того, чтобы вдохнуть жизнь в создаваемый образ, художнику, в тех условиях, когда ещё не было таких возможностей интернета, приходилось в архивах, в литературе искать чертежи, старые фотографии, любые мало-мальски пригодные для реализации задумки сведения. Если изображалось конкретное событие, то он обязательно выяснял особенности окружающего рельефа, хронику и по

возможности даже погоду в тот день. Сам В. И. Шиляев подчеркивал, что «написанную картину можно сравнить с айсбергом, поскольку зритель видит только его верхушку, представленную в виде целостного, законченного образа, в подводной же его части лежит огромная предварительная работа, сочетающая в себе все вышеперечисленные факторы» [13]. Он, по приглашению командующих Тихоокеанским флотом, в разные годы неоднократно выходил в море на боевых кораблях, посещал секретные базы дислоцирования стратегических атомных подводных крейсеров, встречался с матросами и офицерами, узнавал подробности современного оружия, напивался впечатлениями для будущего выплеска на полотно своих эмоций, воплощения их в художественные образы, не оставляющие равнодушными истинных патриотов своей Родины.

Корабли и суда на полотнах мариниста изображены в родных и иностранных портах, на океанских и морских просторах во всей своей красе, при всех поднятых парусах и на полном ходу. Повествует он, и о деревянных, и о стальных судах, штормующих, борющихся с неукротимой стихией, когда крутая морская волна или неимоверно громадная океанская зыбь, выматывает силы и волю экипажа, испытывает на прочность его выучку и стойкость, умение сохранить, и ход, и боеспособность корабля, и в конечном итоге: выполнить боевую задачу.

К примеру, художником создана целая серия картин, посвящённых русско-японской войне 1905 года. Он дважды к персональным выставкам писал триптихи, посвящённые Цусиме. К сожалению, не все картины своевременно были профессионально сфотографированы, а у многих его произведений вообще не известна судьба.

Нельзя пройти мимо подвига моряков крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец», и художник после долгих раздумий приходит к совершенно оригинальному композиционному решению для осуществления своего замысла. В пространство картины справа налево, впротивоход, наперекор судьбе врываются на полном ходу два российских легендарных корабля: «Варяг» во всей своей боевой красе и «Кореец», изображённый только своей носовой частью. Два корабля, их экипажи, объединены стремлением погибнуть, но не сдаваться. Художник, выбрав соответствующий ракурс, объединяет их, и направлением курса, и совмещая на полотне палубную линию бортовых орудий «Варяга» с линией верхней кромки борта «Корейца», как бы соединяет, сваривает стальной сваркой этот тандем, неустранимый катамаран, ринувшийся в бессмертие. Валерий Иванович так и назвал полотно: «Прорыв в бессмертие, Варяг» (2004. Оргалит, масло. 120x200). Трагизм события передан стальным колоритом волн и облаков, однако прозрачное от светло-жёлтого к бледно-золотистому небо подтверждает неувядающую славу русских моряков. Этот самоотверженный героический порыв, как наследство нынешним матросам и офицерам, ярко показан маринистом в изображении современного корабля «Крейсер Варяг» (2008. Оргалит, масло. 60x80).

Сотни произведений В. И. Шиляев посвятил знаменитым кораблям, экипажи которых отстаивали независимость России на Тихом океане. Он показывает это в своих масштабных произведениях, таких как «Владивостокские богатыри. Отряд владивостокских крейсеров: Громобой, Рюрик, Россия, Богатырь» (2013. Холст, масло. 100x150) [13], где их громады стальным щитом закрывают от супостата родной город. Художник показал не только парадную сторону становления флота, но как честный гражданин, он скорбит и над утратами героически погибших, но не спустивших своих флагов, кораблей. Этому посвящены десятки картин мариниста и среди них «Последний бой крейсера Рюрик» (2004. Оргалит, масло. 100x150) и «Последний бой Владивостокских крейсеров» (2009. Оргалит, масло. 100x150). Как и парусники в творчестве художника широко представлены портреты кораблей конца XIX и начала XX веков. Как минимум на 12-ти картинах есть броненосцы, на четырёх броненосные крейсера, собственно крейсера – на 16-ти. На слуху у дальневосточников географические наименования, ассоциирующиеся с именами кораблей, чьи портреты запечатлены в живописи: «Броненосец Петропавловск» (2004. Оргалит, масло. 70x100), «Крейсер II ранга Новик» (2003. Оргалит, масло. 70x100), «Крейсер Аскольд в бухте Золотой Рог» (2012. Холст, масло. 40x60). Трижды художник обращается к образу следующего героя, который одним из трёх кораблей после Цусимы прорвался во Владивосток. Все три работы, с одним и тем же наименованием «Крейсер II ранга Алмаз» выполнены на оргалите маслом в одинаковых размерах 70x100 в 2003, 2004 и 2007 годах. Таким образом художник отдал дань уважения профессиональной выучке и героизму моряков.

Преимственность славных боевых традиций Тихоокеанского флота художник выражает произведениями, повествующими о его участии в освобождении исконных русских островов в работе «Курильская десантная операция. Август 1945 г.» (2015. Холст, масло. 40x60) и продолжает целым рядом картин об уже современных кораблях. Среди них полотно «Снова в поход» (2016. Холст, масло, 50x70), где прозрачная, восхитительно «живая шилиевская» волна бережно баюкает грозного стратега – подводного ракетноносца, обеспечивающего мирную жизнь россиян.

На торжественном открытии 29 июня 2023 года памятной персональной выставки картин «Валерий Шилиев морю» председатель Владивостокского морского собрания адмирал запаса Константин Семёнович Сиденко, ранее командующий Тихоокеанским флотом (2007 – 2010) и войсками Восточного военного округа (2010–2013) отметил, что творчество мариниста стало «... живописной летописью истории русского флота на Тихом океане, освоения первопроходцами Дальнего Востока» [14, с. 12].

Посвящая стихотворение своему другу А. А. Складу, В. И. Шилиев написал:

Мы говорим – штурмующие море,
Мы говорим – прошли сквозь ураган.
И дело ведь не в дизельном моторе –
И древние ходили в океан!
Мотор иль парус – разве дело в этом?
Из стали корпус или из доски.
В мозолях руки, а душа поэта
Звонит от счастья иль мычит с тоски.

И хочется порой встать на колени
Пред мужеством великих моряков
И будет он простой матрос иль гений
Останется он в памяти веков! [15].

Действительно, за славными делами на море, стоят легендарные корабли, которыми управляли и создавали им славу знаменитые самоотверженностью и профессионализмом личности, которых не мало в истории дальнего Востока России. Молодёжи есть с кого брать пример! Этому способствовал, к этому стремился и этому посвятил всю свою жизнь дальневосточный художник-маринист В. И. Шилиев.

1. Варламова, Л.И. 70 лет со дня рождения Шилиева Валерия Ивановича (1948 – 14 ноября 2017) / Л.И. Варламова // Календарь дат и событий Приморского края на 2018 год / сост. Н.А. Гаврилова, Н.С. Иванцова; Примор. краев. публ. б-ка им. А.М. Горького, отд. краеведч. библиогр. – Владивосток, 2017. – 444 с. – С. 191-200.

2. Варламова, Л.И. Тихий океан и его корабли // Галерея искусств Колизей Арт. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.colisart.ru/pressa/item21.html> (23.12.2023).

3. Зотова, О.И. Предчувствие моря, или романтик в эпоху космических скоростей [Электронный ресурс] // Галерея искусств Колизей Арт. 14.12.2011. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.colisart.ru/pressa/item22.html> (23.12.2023).

4. Зотова, О.И. Пленённый морем // Русская галерея – XXI век. – 2007. – № 4. – С. 21.

5. Зотова, О.И. Предчувствие моря // Русская галерея – XXI век. – 2009. – № 8-9. – С. 16.

6. Капинус, А.Ю. К вопросу о живописной технике мариниста В.И. Шилиева / А.Ю. Капинус. – DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).185-194 // Известия Байкальского государственного университета. – 2020. – Т. 30, № 2. – С. 185-194.

7. Капинус, А.Ю. Семантика морского пейзажа в творчестве приморских художников. Российское дальневосточное искусство и мир. Международная научная конференция, Владивосток, ДВФУ, 8–9 апреля 2021 г. : сборник материалов / ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.), Н.В. Толстая. – Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2022. – 1 CD-ROM ; [374 с.]. – Загл. с титул. экр. – ISBN 978-5-7444-5329-9. – DOI <https://doi.org/10.24866/7444-5329-9>. – Текст. Изображение : электронные. – С. 336-344.

8. Капинус, А.Ю. Психологический реализм жанра марина на примере наследия Л. Бакхёйзена, И.К. Айвазовского и В.И. Шиляева / А.Ю. Капинус // Вестник культуры и искусств. – 2021. – № 2 (66). – С. 100–107.

9. Сазонов, Е.А. Первопроходцы Дальнего Востока. Настоящие русские герои: от Ерофея Хабарова до Владимира Арсеньева, Ивана Ефремова и Григория Федосеева / Е. А. Сазонов. – М. : АО «ИД «Комсомольская правда», 2021. – 448 с.

10. Дементьев, И.Н. Кочи Семена Дежнева в Беринговом проливе. 1648 год [Электронный ресурс] // ФГБУ «Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого» Минобороны России / Художник И.Н. Дементьев. – 2013. – Режим доступа: <https://navalmuseum.ru/collection/izo/pictura?id=140> (18.03.2024).

11. Масленников, Б. Плавание шхуны «Хеда» // Катера и Яхты. – 1985. – № 3 (115). – С. 67-71.

12. Костин, Г.П. Шхуна «Восток» [Электронный ресурс] / Генрих Петрович Костин. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=RmZY6fsT8_I (19.03.2024).

13. Шиляев, В.И. Об авторе [Электронный ресурс] // авторский сайт художника-мариниста Валерия Ивановича Шиляева. – Режим доступа: <http://www.shilaev.com/index/author/0-2> (21.03.2024).

14. Лобков, К. В его полотнах – летопись флота / К. Лобков // Суворовский натиск. – 2023. – № 28 (19945). – 30 июля. – С. 12.

15. Шиляев, В.И. Мы говорим – штурмующее море. [Письмо С. В. Шиляевой]. 21.03.2024 – Электрон. текст. дан.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ФИЛЬМЕ «УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ» Н. С. МИХАЛКОВА

А.С. Кокарева,

Магистрант Дальневосточного федерального университета
Россия, г. Владивосток

Аннотация. Данная статья представляет аналитическое исследование фильма «Утомленные солнцем» режиссера Никиты Сергеевича Михалкова, рассматривая его в контексте определенных аспектов репрезентации истории. В работе подробно анализируется сюжет, диалоги, визуальная аутентичность фильма, звуковое сопровождение и монтаж, а также интерпретация исторических событий режиссером. Особое внимание уделяется деталям воссоздания атмосферы времени, что способствует более глубокому вовлечению зрителя в контекст исторической реальности. Кроме того, рассматриваются ключевые темы, затронутые в фильме, включая политические и идеологические противоречия, а также личные драмы и потери персонажей. В завершении статьи поднимается вопрос о взаимосвязи событий фильма с постсоветской реальностью, что придает ему актуальность и значимость в современном контексте исторических исследований.

Ключевые слова: историческая память, репрезентация, кинематограф, «Утомленные солнцем», Никита Михалков, Советский союз, художественный анализ.

REPRESENTATION OF HISTORICAL MEMORY IN THE FILM «BURNT BY THE SUN» BY N. S. MIKHALKOV

Abstract. This article presents an analytical study of the film “Burnt by the Sun” directed by Nikita Sergeevich Mikhalkov, considering it in the context of certain aspects of the representation of history. The work analyzes in detail the plot, dialogue, visual authenticity of the film, sound and editing, as well as the director’s interpretation of historical events. Particular attention is paid to the details of recreating the atmosphere of time, which contributes to a deeper involvement of the viewer in the context of historical reality. It also explores key themes explored in the film, including political and ideological tensions, as well as characters’ personal dramas and losses. At the end of the article, the question is raised about the relationship between the events of the film and post-Soviet reality, which gives it relevance and significance in the modern context of historical research.

Key words: historical memory, representation, cinema, “Burnt by the Sun”, Nikita Mikhalkov, Soviet Union, artistic analysis.

Цель: Анализ репрезентации исторической памяти в фильме «Утомленные солнцем» и ее влияния на восприятие советской эпохи.

Предмет: Художественные приемы репрезентации исторической памяти в фильме «Утомленные солнцем».

Объект статьи: Фильм «Утомленные солнцем» Н. С. Михалкова.

Задачи статьи:

1. Изучение роли сюжета в передаче исторической памяти в фильме «Утомленные солнцем» Михалкова.
2. Анализ влияния диалогов на создание атмосферы и менталитета времени, затронутого в фильме.
3. Оценка визуальной аутентичности и ее вклада в воссоздание исторической эпохи в кинокартине.
4. Исследование звукового сопровождения и монтажа как средства формирования эмоционального воздействия и передачи времени в фильме.
5. Анализ интерпретации исторических событий в контексте современных взглядов.

Методы статьи: культурологический, социологический, историко-сравнительный.

Репрезентация исторической памяти в киноискусстве представляет собой комплексный процесс перенесения прошлых событий, образов и атмосферы на экран с целью воздействия на сознание и восприятие зрителя. В работе режиссера Никиты Михалкова «Утомлённые солнцем» репрезентация исторической памяти играет ключевую роль, проходя подробный анализ в различных аспектах, таких как сюжет, диалоги, визуальная аутентичность, звуковое сопровождение и монтаж, а также интерпретация исторических событий.

Аспекты репрезентации исторической памяти:

1. Сюжет. В работах Михалкова сюжеты тесно переплетены с историческими событиями, что позволяет раскрыть многогранные аспекты исторического контекста и создать более полное представление о том времени. Через сюжетные линии и драматургическое развитие режиссер структурирует исторические события, подчеркивая их значение и влияние на ход сюжета и на развитие персонажей.

2. Диалоги. Языковой аспект играет ключевую роль в передаче атмосферы и менталитета того времени. В фильмах Михалкова диалоги персонажей отражают языковые особенности и обычаи исторического периода, что способствует более глубокому вживанию зрителя в контекст времени и места.

3. Визуальная аутентичность. Один из важнейших аспектов репрезентации исторической памяти в кино – это визуальное оформление фильмов. В работах Михалкова внимание к деталям визуального оформления, таким как костюмы, декорации, архитектурные элементы, позволяет создать аутентичную атмосферу выбранного исторического периода.

4. Звуковое сопровождение и монтаж. Звуковые эффекты, музыкальное сопровождение и монтаж играют существенную роль в формировании эмоционального и психологического воздействия фильмов. В работах Михалкова эти элементы активно используются для передачи атмосферы и настроения, а также для усиления визуальных образов и сюжетных поворотов.

5. Интерпретация исторических событий. Режиссерский взгляд на исторические события играет важную роль в репрезентации исторической памяти. В фильмах Михалкова периодически можно заметить его собственную интерпретацию исторических событий, их причин и последствий, что позволяет зрителю увидеть прошлое через призму современного взгляда и переосмыслить его значение и значение для нашего сегодняшнего времени.

Исследование данных аспектов в контексте фильмов Никиты Михалкова позволяет глубже понять, каким образом кинематограф может служить средством сохранения исторической памяти.

«Утомлённые солнцем» – российско-французский фильм 1994 года режиссёра Никиты Михалкова. В 1994 году удостоен Государственной премии Российской Федерации. Лауреат премии «Оскар» за «Лучший фильм на иностранном языке» и Гран-при 47-го Каннского фестиваля. В 2010–2011 годах вышло продолжение фильма – «Утомлённые солнцем 2» в двух частях: «Утомлённые солнцем 2: Предстояние» и «Утомлённые солнцем 2: Цитадель». Название фильма ассоциируется с

названием книги и фильма «Унесённые ветром» – американской любовной драмы, разворачивающейся на фоне масштабных исторических потрясений [3].

Сюжет

Сюжет фильма «Утомлённые солнцем» Михалкова воплощает в себе множество исторических событий и отражает многие проблемы советской эпохи. Главной осью сюжета является история семьи комдива Котова, разворачивавшаяся в 1936 году, в период сталинских репрессий. Взаимоотношения между членами семьи, их судьбы и взгляды на происходящее символизируют широкий спектр проблем и вызовов, стоявших перед советским обществом того времени.

Одной из центральных тем фильма является трагический конфликт между идеалами революции и реальностью сталинского режима. Комдив Котов, как представитель «новой» власти, олицетворяет идеалы социалистической революции и верит в правдивость и справедливость советской системы. Однако его убеждения сталкиваются с жестокой реальностью политических репрессий, когда он сам становится жертвой системы, которой служил.

Другая важная тема – это идеологические разногласия и конфликты внутри общества. Семья Котовых является микрокосмом советского общества, где разные члены семьи выражают различные точки зрения на политику, революцию и справедливость. Это отражает фрагментацию общества и идеологическое разобщение, которые характеризовали советскую эпоху. Дискуссии между Котовым и семьей Маруси представляют собой зеркало идеологических противоречий и конфликтов той эпохи. Как комдив, Котов воплощает новую советскую власть, в то время как семья Маруси, представляя старые дворянские традиции и интеллигентские ценности, относится к противоположной стороне исторического спектра. Для семьи Маруси их прошлое, их дворянские корни и интеллигентский образ жизни остаются важными и определяющими. Они относятся к советской власти с недоверием и критикой, видя в ней угрозу своему образу жизни и идеалам. Котов, с другой стороны, представляет новое поколение, которое приняло идеи революции и стремится построить новое, социалистическое общество. Для него советская власть является символом прогресса и справедливости, а прошлые иерархии и привилегии старой России кажутся устаревшими и несправедливыми. Эти дискуссии между главными персонажами отражают широкие социокультурные и политические разногласия в советском обществе того времени. Они позволяют зрителям понять множественные точки зрения на революционные изменения и их последствия, а также натуру и сложность идеологических противоречий, которые характеризовали период послереволюционной России.

Подготовка к войне и военные учения также играют важную роль в сюжете фильма. Они напоминают зрителям о грядущих испытаниях и опасностях, которые ожидали советское общество в преддверии Великой Отечественной войны.

Наконец, сюжет фильма обращается к теме личной драмы и потери. Кроме политических и идеологических аспектов, фильм рассказывает и о личных трагедиях героев: любовь, предательство, потеря и разочарование.

Таким образом, сюжет «Утомлённых солнцем» Михалкова является сложным и многогранным, отражая различные аспекты советской действительности и вопросы, которые волновали общество в переломный период истории.

Диалоги

– Хлам, Хлам, еще какой Хлам!

– Какой еще хлам?!..

– Поселок... да, художников, литераторов, артистов, музыкантов. Сокращенно, друг мой, ХЛАМ.

В данном диалоге выражается пренебрежительное отношение к интеллигенции в послереволюционном времени. Термин «ХЛАМ», используемый для обозначения поселка, где проживают художники, литераторы, артисты и музыканты, и являющийся акронимом, образованным от первых букв слов «Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты», подчеркивает негативное отношение к культурным и творческим элитам общества. Это отражает широко распространенную тенденцию в тот период принижать интеллигенцию и ее вклад в общественную жизнь.

Еще один диалог, который стоит рассмотреть, происходит между тетушками в комнате у открытого окна, во время того, как мимо их дома идет отряд пионеров с песней. Это день 4-й годовщины сталинского дирижаблестроения.

– Какой-то праздник сегодня... А? Не знаешь, какой?

– Ты знаешь, я их праздники... как-то не понимаю. Я знаю только, что день чего-то очень Большого, Советского...

Две тетушки, представляющие интеллигенцию и бывших дворян, выражают свое отношение к советской власти и праздникам. Они относятся к этому празднику с некоторой непонимающей иронией и пренебрежением, так как считают его несерьезным и неважным. Для них, как представителей интеллигенции, праздники советского режима не имеют значения или важности, так как они остаются верными своим собственным традициям и ценностям, которые могут быть противопоставлены новым идеям и структурам советской власти. Таким образом, их равнодушие к советским праздникам и их выраженное непонимание отражает их чувство принадлежности к другому слою общества и своеобразное отчуждение от советской идеологии.

Фильм Михалкова можно считать художественной попыткой познания многомерности исторической реальности. У каждого из героев, находящихся по разные стороны баррикад, своя правда жизни, выраженная в диалогах:

Котов, обращаясь к Мите: «Что ж ты в сказочке-то своей не рассказал, что с 23-го года был завербован в ГПУ, и как тайный агент сдал нам 8 высших чинов Белого движения? С твоей помощью их похищали, привозили сюда и расстреливали без суда как контрреволюционеров и врагов трудового народа».

Митя: «А вы их таковыми не считаете?».

Котов: «Считаю... Только я против них 4 года воевал. А ты-то воевал с ними, за них. А потом всех сдал. Восемь человек! Генерал Курнев, генерал Вейвер, Машков – всех!».

Митя: «Уж кто-кто, а вы-то знаете, что меня заставили!».

Котов: «Это кто же тебя заставил, ангел ты мой? Да я тебя в 23 году знать не знал, слышать про тебя ничего не слыхал. Тебя купили! Пошло купили – за франки!».

Митя: «Я просто думал, что раз для меня той жизни нет, ну и значит ни для кого её нет. И никого в той жизни не осталось. А вы то оказывается все есть. И всё то у вас как прежде, только без меня. А меня что же вычеркнули, да? Ластиком стёрли.».

Не менее значимы и диалоги в сцене с черным воронком, когда комдив собирается ехать навстречу своей смерти:

Котов, обращаясь к Мите: «Ты ведешь себя как последняя блядь опять! И нашим, и вашим! Это чтоб я потом учел. Ты же знаешь, чем это кончится! Кто меня тронет, героя революции, легендарного комдива, кто меня тронет, Котова!»

Митя: «Ох уж я тебе напомню... Ох я посмотрю на тебя... Дней через пять... Когда ты, ползая в собственном говне, собственноручно подпишешь признание, что с 20-го года являешься немецким шпионом, а с 23-го еще и японским, и что ты – диверсант, и организатор покушения на товарища Сталина! А если не подпишешь, сука, мы напомним тебе, что у тебя есть жена и дочь!».

В диалоге между Котовым и Митей проявляются глубокие противоречия и различия в их взглядах на прошлое и настоящее. Котов, как представитель советской власти и герой революции, обвиняет Митю в том, что тот предал свои идеалы и стал инструментом в руках врагов революции, сотрудничая с ГПУ и сдавая своих бывших товарищей. Митя же, в свою очередь, отвечает, что он был вынужден сотрудничать с властью из-за обстоятельств, что его заставили. Он оправдывает свои действия тем, что стремился выжить в сложных условиях, и что его выбор был сделан во имя его собственной выживаемости и сохранения семьи. Митя также обвиняет Котова в том, что тот остался верен советской власти, несмотря на ее преступления и нарушения прав человека, и что он не способен понять истинные мотивы Мити. Этот диалог иллюстрирует различные моральные дилеммы и этические конфликты, с которыми сталкивались люди в сложные времена политических репрессий и диктатуры. Он также показывает, как разные люди могут по-разному оценивать свои действия и поступки в условиях политических и социальных потрясений.

Визуальная аутентичность

С первых минут фильма зритель оказывается в Москве советского времени. Улицы, здания и другие архитектурные элементы воссозданы с учетом характерных черт того времени. Режиссер Никита Михалков воссоздает образ столицы 1930-х годов: улицы, здания в сталинском стиле,

проезжающие автомобили и прохожие в характерной для того времени одежде. Этот визуальный фон создает подходящую атмосферу и вводит зрителя в контекст исторического периода.

Фильм представляет нам семью, живущую на даче в Подмосковье. Счастливые моменты семейной жизни запечатлены в каждом кадре: отец Сергей Петрович Котов, комдив РККА, отдыхает с дочерью в бане, семья собирается за столом, наслаждаясь моментами общения. Маруся, его жена, излучает тепло и заботу, а дочь Надя является источником радости и веселья. Родственники Маруси – интеллигентами с дореволюционным укладом жизни – с долгими завтраками, безобидными розыгрышами и др. Внешний вид героев полностью соответствует времени. Платья и сарафаны в цветочек на женщинах, белый фартук на служанке.

Интерьер и атрибутика в доме полностью погружает в атмосферу того времени. Дом семьи украшен множеством старых фотографий, предположительно предков Маруси – интеллигентов, дворян. На черно-белых снимках изображены женщины в платьях, а мужчины в костюмах. Пластика с танго «Утомлённое солнце» играет на патефоне, самовар стоит на столе, а на 20-й минуте фильма члены семьи, сидя за столом, дуют в пионерский горн. Мебель, одежда, посуда и другие предметы быта представлены с учетом моды и стандартов того времени. Домочадцы ведут разговоры о революции, дискутируют о противостоянии между красной и белой армиями. Встреча с Митей, другом семьи, и воспоминания о прошлом, в которые герои погружаются, дополняют картину. Все это детали, которые добавляют аутентичности времени и места действия.

Несколько эпизодов показывают учения по гражданской обороне, что было распространенной практикой до войны. Солдаты в форме танкистов и разговоры по рации дополняют аутентичность времени. Внимание к деталям, таким как петлицы на воротниках у военных, что определяет конкретное время происходящих действий, только в 1943 году появились погоны – наплечные знаки различия, также рация, по которой Котов разговаривает с командиром танкистов.

Действие фильма разворачивается в день четвёртой годовщины сталинского дирижаблестроения. Сцены общественных мероприятий, праздников и публичных выступлений передают характерные черты и атмосферу мероприятий того времени. Это включает в себя использование плакатов, лозунгов, символики и других элементов, характерных для политической и социокультурной обстановки 1930-х годов. На 25-й минуте фильма показывают конструкцию со строителями, которые строят дирижабль. На конструкции висит красный плакат, на нем белыми буквами написано «Слава сталинскому дирижаблестроительству!». На 27–28 минуте идут военные, держа руку под козырек, и пионеры, пионерский оркестр играет «Авиамарш». На пионерах пионерская форма того времени, в дальнейшем, уже после войны, она изменилась. Над оркестром транспарант «С днем Сталинского дирижаблестроения! Товарищи!».

Сотрудники НКВД, явившиеся за комдивом прямо в его дом, приехали на автомобиле американский Packard Six 1937 модельного года, в 1936 году его быть не могло. Но автомобили этой марки в предвоенном СССР были, к тому же это была любимая автомобильная марка Сталина.

В финале по среди пшеничного поля поднимается портрет «отца народов», Иосифа Виссарионовича Сталина, который несет дирижабль. Митя, сквозь зубы, сквозь ненависть и презрение, выполняет воинское приветствие.

Общее внимание к деталям и бережное воссоздание аутентичного внешнего вида и стиля жизни позволяют зрителям полностью погрузиться в атмосферу исторической эпохи, которая служит основой для развития сюжета и создания эмоциональной связи с персонажами и событиями фильма.

Звуковое сопровождение и монтаж

Название картины «Утомлённые солнцем» отсылает к популярному в 1930-е годы танго «Утомлённое солнце», неоднократно звучащему в фильме.

Музыка разграничивает героев по их принадлежности к тому или иному классу (дворянство и рабоче-крестьянская масса). Только Митя владеет той и другой мелодией. Также эти два мира определяются звучащей речью – русской (Котов) и французской (все остальные члены семьи, включая прислугу).

На 27–28 минуте фильма солдаты и пионеры поют «Авиамарш». Авиамарш (более известна как «Марш авиаторов») – советская песня (в жанре марша), автор музыки Ю. А. Хайт, автор текста П. Д. Герман. Песня впервые опубликована весной 1923 года. Дата создания музыки неизвестна, сам

Хайт утверждал, что написал мелодию в 1920 году. С 1933 года являлась официальным гимном Военно-воздушных сил СССР [3].

За роялем Митя поет отрывок из арии «Recitar/Vesti la giubba» (Пора выступать! Пора надеть костюм!) из оперы «Паяцы».

Игра в футбол в фильме проходит на крокетной площадке под звуки «Спортивного марша» Василия Ивановича Лебедева-Кумача «Ну-ка солнце, ярче брызни...», написанного в 1937 году.

В финале фильма Котов едет в машине чекистов и поет песню «Песня о встречном».

Интерпретация исторических событий

Фильм «Утомлённые солнцем» Михалкова представляет интересную интерпретацию исторических событий, взятых за основу сюжета. Режиссер описывает период 1930-х годов в Советском Союзе, в котором прослеживается атмосфера политических репрессий и диктатуры. Он использует характерные для того времени образы и события, такие как массовые праздники, публичные выступления и конструкции, чтобы создать аутентичную атмосферу эпохи. Однако, помимо внешних аспектов, фильм также предлагает свою собственную интерпретацию исторических событий через призму семейной драмы и личных трагедий героев. Эта интерпретация позволяет зрителям по-новому взглянуть на период истории, подчеркнув глубину и сложность моментов, которые влияли на судьбы отдельных людей в тот переломный период истории. Она также вызывает вопросы о моральных дилеммах и этических конфликтах, с которыми сталкивались люди в условиях политической нестабильности и социальных потрясений. В анализе фильма культуролог Александр Якобидзе-Гитман выявил скрытый смысл, отсылающий к современным реалиям постсоветской эпохи. Под поверхностной идиллией дачной жизни зритель раскрывает латентную атмосферу тревоги, присущую позднесоветскому поколению, привыкшему к стабильности и комфорту. Этот подтекст обозначает волнение перед нарастающим нарушением законности, произволом правоохранительных структур и разрастанием преступности [9].

Таким образом, фильм Михалкова не только реконструирует исторические события, но и предлагает свою собственную глубокую интерпретацию того времени, отражая его на фоне индивидуальных судеб и человеческих драм.

1. Балонova М. Г. Искусство и его роль в жизни общества: Учебное пособие – Нижний Новгород: Издательство ВВАГС, 2007 г. – 53 с.
2. Сост. Блинов С. Никита Михалков: Прямая речь. – М.: Сибирский цирюльник, 2011 г. – 824 с.
3. Википедия – свободная энциклопедия – [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org> (Дата обращения: 21.03.2024).
4. Гращенкова И. Н. Кино как средство эстетического воспитания: Социально-эстетический потенциал современного кинопроцесса: Учебное пособие / И. Н. Гращенкова. – М.: Высшая школа, 2009 г. – 224 с.
5. Кокарева А. С. Роль фильмов Н. С. Михалкова в сохранении и передаче исторического и культурного наследия в контексте российского кинематографа // Интернаука: электрон. научн. журн. 2024 г. № 3(320). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://internauka.org/journal/science/internauka/320> (Дата обращения: 21.03.2024).
6. Левин А. И. Киноискусство как фактор формирования системы ценностей современного общества / А. И. Левин // Философские науки. – 2004 г. – №1–5–18 с.
7. Михалков Н. С. Мои дневники. – М.: Эксмо, 2016 г. – 576 с.
8. Сост. Сандлер А. М. Никита Михалков: Сборник. – М.: Искусство, 1989 г. – 249 с.
9. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005 г. – 624 с.
10. Якобидзе-Гитман А. С. Восстание фантазмов: сталинская эпоха в постсоветском кино. – М.: НЛО, 2015 г. – 71 с.

РОЛЬ ГНЕСИНСКОЙ СИСТЕМЫ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ОТРАЖЕНИЕ В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В 1960-е – 1970-е ГОДЫ

Е.П. Костина,

Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной Российской
академии музыки имени Гнесиных,
ведущий специалист,
Россия, Москва, улица Поварская, дом 30-37,
+7(909) 974 51 60
кандидат философских наук,
ekostina_53@mail.ru

Аннотация. Музыкальная жизнь Дальнего Востока всегда испытывала благотворное воздействие Гнесинских учебных заведений. Его конкретные проявления в 1960-е – 1970-е годы автор описывает в своей статье.

Представлен анализ педагогических принципов Гнесиных – выпускниц Московской консерватории, которые ориентировались в своей работе на комплексное развитие музыканта. Автор исследует основные черты гнесинской системы в их историческом развитии с конца XIX века.

В послереволюционной России Гнесины имели возможность активно влиять на процесс реформирования музыкального образования. Их привлекли к работе Музыкального отдела Наркомата просвещения (МУЗО), в частности в разработке программы для детских музыкальных школ первой ступени, которую утвердили для всех школ РСФСР. Важным вкладом Гнесиных в развитие музыкального образования было то, что они убедили руководство страны в необходимости сохранения сети музыкальных учебных заведений, которая сформировалась до революции.

Педагогическая направленность гнесинского комплекса непрерывного образования полностью реализовалась в деятельности Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. В статье описаны механизмы реализации, которые были приняты на вооружение многими учебными заведениями этого профиля. В послевоенные годы благодаря обязательному распределению выпускники-гнесинцы начали пополнять педагогические коллективы по всей стране. Открытие в 1953 году заочной аспирантуры расширило доступ музыкантов из разных регионов СССР к послевузовскому образованию в одном из лучших учебных заведений.

В заключительном разделе статьи на конкретных примерах представлена история взаимообогащения гнесинского комплекса и учебных заведений Дальнего Востока. «Десанты» молодых гнесинцев, полных энтузиазма и энергии, в музыкальные учебные заведения Дальнего Востока не могли не отразиться на его культурно-образовательном пространстве. Изучая их деятельность в 1960-е – 1970-е годы, восстанавливая яркие события того периода, автор опирается на собственный опыт учебы в Хабаровском музыкальном училище, работы в детской музыкальной школе одного из районов Дальнего Востока, научной работы в Российской академии музыки имени Гнесиных. В статье использованы архивные материалы академии и Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной.

Ключевые слова: Гнесины, музыкальное образование, педагогические принципы, музыкальные учебные заведения, Российская академия музыки имени Гнесиных, аспирантура, Дальний Восток.

THE ROLE OF THE GNESSIN SYSTEM IN THE DEVELOPMENT OF MUSIC EDUCATION: REFLECTION IN THE CULTURAL AND EDUCATIONAL SPACE OF THE FAR EAST IN THE 1960s – 1970s

E.P. Kostina,

E.F. Gnessina Memorial Apartment Museum Gnessin Russian Academy of Music,
Leading Expert,
Russia, Moscow, st. Povarskaya, 30-37,
PhD in Philosophy,
ekostina_53@mail.ru

Abstract. The musical life of the Far East has always retained the beneficial influence of Gnessin educational institutions. The author describes its individual manifestations in the 1960s and 1970s in his article.

An analysis of the pedagogical persecution of the Gnesins, graduates of the Moscow Conservatory, who focused their work on the comprehensive development of a musician, is presented. The author explores the main features of the Gnessin system in its historical development at the end of the 19th century.

In post-revolutionary Russia, the Gnessins had the opportunity to actively influence the process of reforming music education. They were involved in the work of the Music Department of the People's Commissariat of Education (MUZO), in particular in the development of a program for children's music schools of the first level, which was approved for all schools of the RSFSR. The Gnesins' important contribution to the development of music education was that they convinced the country's leadership of the need to preserve the network of music educational institutions that had been formed before the revolution.

The pedagogical orientation of the Gnessin complex of continuous education was fully realized in the activities of the Gnessin State Musical and Pedagogical Institute. The article describes the implementation mechanisms that have been adopted by many educational institutions of this profile. In the post-war years, thanks to compulsory distribution, Gnessin graduates began to join teaching teams throughout the country. The opening of correspondence graduate school in 1953 expanded access for musicians from different regions of the USSR to postgraduate education in one of the best educational institutions.

The final section of the article presents the history of mutual enrichment of the Gnessinsky complex and educational institutions of the Far East using specific examples. The "landings" of young Gnessin residents, full of enthusiasm and energy, into musical educational institutions of the Far East could not but affect its cultural and educational space. Studying their activities in the 1960s – 1970s, restoring the bright events of that period, the author draws on his own experience of studying at the Khabarovsk Music School, working at a children's music school in one of the regions of the Far East, and scientific work at the Gnessin Russian Academy of Music. The article uses archival materials from the Academy and the E. F. Gnessina Memorial Apartment Museum.

Key words: Gnesins, music education, pedagogical principles, music educational institutions, Gnessin Russian Academy of Music, graduate school, Far East.

1. Педагогические принципы Гнесиных

История гнесинского комплекса музыкальных учебных заведений началась в 1895 году, когда три сестры – Евгения, Елена и Мария Гнесины – открыли частное учебное заведение «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных». Позднее к ним присоединились младшие сестры – Елизавета и Ольга. Все, кроме скрипачки Елизаветы, были пианистками. Сестры Гнесины ориентировались в своей работе на педагогические принципы и опыт Московской консерватории, выпускницами которой они были.

Классическая педагогика ориентировалась на комплексное развитие музыканта. Но во многих частных музыкальных учебных заведениях (музыкальных школах, музыкальных училищах) того времени, да и сразу после революции, обучали только игре на том или ином инструменте. У Гнесиных был другой подход. «С самого начала работы училища его руководители уделяли большое внимание преподаванию теоретических предметов, следуя принципам работы консерваторий. Серьёзно и интересно велись элементарная теория музыки (Евгения Фабиановна Савина-Гнесина), сольфеджио (Елизавета Фабиановна Гнесина-Витачек), гармония и энциклопедия (Глиэр и Гречанинов)».

В «Музыкальном училище Е. и М. Гнесиных» для учащихся всех специальностей читался курс истории музыки (Е. Богословский). Для изучения симфонической литературы вводятся классы фортепианного ансамбля – совместной игры в 4 и 8 рук. Этими классами руководили последовательно: Р. М. Глиэр, Г. Э. Конюс, А. Т. Гречанинов. Всё это развивало музыкальную культуру учащихся.

В. И. Сафонов – пианист, профессор Московской консерватории, педагог Евгении и Елены Гнесиных – всегда придавал большое значение хоровому пению, он, кстати, был почетным членом Русского хорового общества. У Гнесиных занятия в хоре были обязательными для учащихся. «В 1903 году, впервые в Москве, Евгенией Фабиановной был организован детский хор, бессменным руководителем которого она оставалась до последних дней жизни. Елена Фабиановна вела женский хор, в 1905 году преобразованный в смешанный. Он состоял из учащихся разных специальностей – пианистов, скрипачей, виолончелистов, являясь своего рода "лабораторией музыкального развития"».

К счастью, Гнесины имели возможность влиять на процесс реформирования музыкального образования в послереволюционной России. За многие годы своей деятельности они завоевали авторитет в обществе как профессионалы высокого уровня и просветители. Большую роль здесь сыграло и то,

что Ел. Ф. Гнесина еще в царские времена была хорошо знакома с А. В. Луначарским, впоследствии, первым наркомом просвещения РСФСР (1917–1929). В 1919 году, по настоянию Елены Фабиановны (она лично обратилась к Луначарскому), Гнесинское училище было национализировано.

Важным вкладом Гнесиных в развитие музыкального образования было то, что они активно убеждали руководство страны в его необходимости и пользе для всестороннего развития личности, и сохранении сети музыкальных учебных заведений, которая сформировалась до революции. Значимость и актуальность этого я в полной мере ощутила, работая по распределению (1968–1972) в одноэтажной деревянной музыкальной школе в поселке Хинганс (Облученского района, Еврейской автономной области). Нас было трое педагогов: я – выпускница фортепианного отделения Хабаровского музыкального училища, Сергей Фридрих – директор и преподаватель по классу баяна и аккордеона, его жена – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин. И всё как у Гнесиных – комплексное развитие ребенка, обучение игре на инструменте, большое внимание преподаванию теоретических предметов, ансамбли, хор, выступления не только на академических концертах в школе, но и в Доме культуры, участие в областных и краевых конкурсах. И самое главное – увлеченные музыкой дети и благодарные родители.

2. Роль Гнесиных в развитии системы музыкального образования

В первые послереволюционные годы реформой музыкального образования занимался Музыкальный отдел Народного Комиссариата по просвещению (МУЗО). Евгения и Елена Гнесины были привлечены к его деятельности и участвовали в разработке учебных планов, программ и т. п. Они опирались в этой работе на свои педагогические принципы и методику обучения, которая основывалась на постепенном естественном росте и всестороннем развитии учеников, индивидуальном подходе к каждому из них.

В этот период было разработано новое Положение о музыкальном образовании, в соответствии с которым, в частности, специализированные средние учебные заведения разделялись на две ступени: первую (младшую) – детские музыкальные школы, и вторую (старшую) – музыкальные техникумы, которые должны были готовить профессионалов. А третьей ступенью в системе музыкального образования признавалась консерватория. В 1920 году Музыкальное училище Гнесиных, с 1919 года – государственное, разделилось на техникум и детскую музыкальную школу.

Евгения Фабиановна Гнесина возглавляла в МУЗО отдел детских школ первой ступени и была автором программы, которую утвердили для всех школ РСФСР. В разработке этой программы большую роль играл опыт Гнесиных. «Важным было то, что именно работа с детьми (как бы "младшая ступень") была в центре их внимания, что привело к высокому уровню разработанных там принципов занятий с учениками детского возраста – этого, в целом, не доставало в работе многочисленных учебных заведений – как частных, так и принадлежавших ИРМО, где преобладали более старшие учащиеся».

3. Педагогическая направленность Гнесинского комплекса непрерывного образования

В 1940-е годы было завершено строительство «Гнесинского комбината», включавшего все ступени музыкального образования: в 1944 году открылся Государственный музыкально педагогический институт им. Гнесиных (Российская академия имени Гнесиных), в 1946 году – «Спецшкола-десятилетка при ГМПИ имени Гнесиных». В названии института подчеркивалась педагогическая направленность Гнесинского комплекса непрерывного образования, этот вуз был первым в мире (по времени создания) учебным заведением такого профиля.

В ГМПИ им. Гнесиных с самого начала существовал курс общей педагогики, но необходимо было создавать и частные методики (программы, планы, учебные пособия) по отдельным специальностям. Тем более, что в соответствии с требованиями современной жизни постоянно открывались новые факультеты и кафедры, новые формы обучения. К этому подключились наиболее опытные педагоги института.

«Большое внимание уделялось также педагогической практике, которая была введена в институте на всех факультетах со второго курса (уже в 1945/46 учебном году) и <...> проводилась в двух формах – активной (на базе школы-семилетки и училища) и пассивной (наблюдательской). Руководителями практики были педагоги, ведущие соответствующие курсы методик». В начале 1950-х

годов создаётся сектор педагогической практики, а по-существу, музыкальная школа, где педагогами работали студенты. Деятельность сектора педпрактики представляла собой строго выстроенную систему (зачеты, экзамены, открытые показы), которой еще не было нигде.

Важным направлением педагогической деятельности для ГМПИ им. Гнесиных стала научно-методическая издательская работа. Авторами разных специальностей создаются учебники и учебные пособия по истории и теории музыки, теории и практике исполнительства и пр. «Особая сфера методической литературы – озвученные пособия, представляющие собой запись устных комментариев к исполнению музыкальных произведений. Следует отметить, что во многом эту работу стимулировало создание заочного отделения и, следовательно, необходимость подготовки звуковых учебных пособий для самостоятельного изучения студентами в период между сессиями»¹. Методическая литература, издаваемая ГМПИ им. Гнесиных, стала большим подспорьем в работе всех музыкальных учебных заведений страны.

В 1948 году произошло знаменательное событие – институт получил права на открытие аспирантуры, а с 1975 года здесь начинает действовать факультет повышения квалификации (ФПК) для педагогов музыкальных школ, преподавателей музыкальных и педагогических училищ и вузов всей страны. За годы своего существования ГМПИ-РАМ имени Гнесиных превратился в ведущее музыкальное учебное заведение России, предоставляющее возможность получения непрерывного музыкально-педагогического образования, источник педагогических кадров, научно-методическим центром по обмену опытом с педагогическими кадрами различных регионов.

4. Взаимообогащение гнесинского комплекса и учебных заведений Дальнего Востока

Елена Фабиановна Гнесина, настаивая на открытии второго в Москве музыкального вуза, подчеркивала, что он будет готовить педагогов для многочисленных училищ и музыкальных школ. Так и случилось, с 1948 года гнесинцы «разлетались» по всей стране. В советское время существовал такой механизм трудоустройства выпускников высших и средних специальных учебных заведений как обязательное распределение. В эти учебные заведения поступали запросы от регионов из разных организаций, и студенты могли выбирать будущее место жительства и работы.

В 1950-е годы начался активный приток выпускников музыкальных вузов Москвы, Ленинграда, Одессы и др. городов в учебные заведения Дальнего Востока, что не могло не отразиться на его культурно-образовательном пространстве. Как отмечают исследователи, эти талантливые молодые педагоги были полны энтузиазма и энергии.

В 1960-е годы наша семья жила в Хабаровске, я училась в Центральной музыкальной школе, а сестра – в Хабаровском музыкальном училище. И мы были свидетелями «десанта» гнесинцев-пианистов, только что окончивших ГМПИ им. Гнесиных. Среди них – блестящие пианисты и талантливые педагоги Евгений Яковлевич Брейтбурд и Ирина Николаевна Захарова. Выпускник класса выдающегося педагога Б. М. Берлина – Е. Я. Брейтбурд – после Хабаровска работал успешно в Павлодарском музыкальном училище, выступал с сольными концертами. И. Н. Захарова, вернувшись в родной город Дубну Московской области, много лет возглавляла фортепианный отдел Детской музыкальной школы. О её заслугах свидетельствует то, что уже более двадцати лет в Дубне проходит ежегодный Московский областной конкурс исполнителей фортепианных пьес имени Ирины Захаровой.

Сейчас я работаю в Мемориальном музее-квартире Ел. Ф. Гнесиной (при Российской академии музыки им. Гнесиных). Во время подготовки книги «Гнесинский дом, История учебных заведений» узнала о деятельности еще одной группы выпускников ГМПИ им. Гнесиных в Благовещенске в первой половине 1960-х годов. Среди них были Валерий Петрович Самолетов и Юрий Петрович Петров, которые через три года вернулись в Москву в свой родной Гнесинский институт и со временем вошли в число выдающихся его педагогов. В Благовещенске они работали в музыкальном училище: первый занимал должность заведующего фортепианным отделом, второй был преподавателем специального фортепиано, а также исторических и теоретических дисциплин. Кстати, в течение первых двух лет Петров был единственным музыкантом с высшим теоретическим образованием. Он вспоминал, что условия работы были непростыми: холодные помещения, нехватка классов, фактическое отсутствие библиотеки, дефицит учебных пособий, и т.д. А Самолетов в отчете

о работе в училище пишет: «Я привез в Благовещенск большую нотную библиотеку и фонотеку и полностью предоставил их в распоряжение учащихся, как поступили и другие педагоги».

С первых дней гнесинцы включились в напряженную работу. При этом было ясно, что, будучи в своей области наиболее квалифицированными специалистами города, они не могли замкнуться в стенах училища. Впечатляет масштаб профессиональной и просветительской деятельности этих молодых педагогов. То что написано в статье о Ю. П. Петрове в книге «Гнесинский дом. История учебных заведений» в полной мере относится и к В. П. Самолетову, и к другим педагогам-гнесинцам, работающим в Благовещенске. «С первых же дней он начал осуществлять важную работу по организации музыкального образования в городе, выступая в концертах училища и в качестве солиста филармонии, проводя семинарские методические занятия и открытые уроки для преподавателей детских музыкальных школ Амурской области». (с. 386) Сюда надо добавить лекции-концерты о творчестве зарубежных и русских композиторов-классиков и советском музыкальном творчестве в Городском университете музыкальной культуры, цикл образовательных музыкальных передач на телевидении, городское мероприятие «Декада советской музыки» (идея принадлежит В.П. Самолетову, который разработал подробный план, структуру и содержание мероприятия). Интенсивность и плотность мероприятий можно почувствовать, познакомившись с отчетом В. П. Самолетова об «Общественных, училищных и городских мероприятиях с января по июнь 1964 года. Кроме Петрова и Самолетова в отчете упоминаются другие педагоги музыкального училища и ДМШ города Благовещенска, которые активно участвовали в образовательной и просветительской деятельности: В. И. Вулькин, В. П. Гусаков, С. А. Добрынина, И. К. Кульков, Г. П. Лонщакова, В. К. Моисеев, Р. И. Солодкова.

Важную роль в подготовки специалистов играла аспирантура и ассистентура-стажировка ГМПИ им. Гнесиных, а открытие в 1953 году заочной аспирантуры расширило доступ музыкантов всей страны к послевузовскому образованию в одном из лучших учебных заведений. В 1960-е – 1970-е годы здесь прошли обучение 17 представителей Дальневосточного государственного института искусств и 3 – учебных заведений и организаций культуры Петропавловск-Камчатского, Хабаровска, Якутска (см. приложение 1).

Что касается факультета повышения квалификации, то в 1980-е годы контингент его слушателей составлял, примерно, 100 человек ежегодно». С 1990-х годов он активно развивался, был переименован и фактически стал «Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры». Выходя за временные рамки исследования, отмечу, что за последние годы (2019–2023) в рамках Национального проекта "Культура" в Центре непрерывного образования РАМ имени Гнесиных из Дальневосточного федерального округа прошли обучение 805 человек, в том числе: из Амурской области – 1, Забайкальской края – 22, Республики Бурятия – 85, Камчатского края – 29, Магаданской области – 14, Приморского края – 119, Республики Саха (Якутия) – 470, Сахалинской области – 4, Хабаровского края – 55, Чукотского автономного округа – 6.

На этом история взаимообогащения Гнесинки и Дальнего Востока не заканчивается. Дальневосточники приезжают учиться в Гнесинские учебные заведения. Так, например, «Лариса Анатольевна Токарева после Хабаровского училища искусств окончила Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных и в 1971 году вернулась в родной город. Как преподаватель она продолжает традиции выдающегося фортепианного педагога Г. Г. Нейгауза». Галина Ильинична Пальян (Дубинина) – пианистка, заслуженный работник высшей школы РФ – тоже окончила Хабаровское музыкальное училище (во второй половине 1960-х годов), затем Горьковскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки и с 1992 года работает на кафедре фортепиано РАМ им. Гнесиных. Вообще, Дубинины – замечательная семья хабаровчан, которая заслуживает отдельного рассказа.

Так переплетаются и взаимообогащаются судьбы отдельных личностей, музыкальных образовательных систем и учебных заведений, история страны.

Обучающиеся и выпускники аспирантура и ассистентуры
Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных
в 1960-е – 1970-е годы

Представители Дальневосточной государственной академии искусств

1. Токарев Николай Алексеевич – ф-но, рук. профессор Иохелес А.Л. Владивостокский институт искусств, преподаватель. Обучался(ась) 1960-1964 гг.
2. Шуляк (Артемьева) Людмила Васильевна – ф-но, рук. доцент Жубинская В.Я. Дальневосточный педагогический институт искусств, преподаватель (1964). [зачеркнуто и написано] ГМПИ им. Гнесиных, адрес проживания – общежитие.
3. Анисимова Ирина Анатольевна – ф-но, рук. доцент Брумберг Л.Е. (Алексеев А.Д.). Владивостокский ин-т искусств, ст. преподаватель. Обучался(ась) 1966-1970.
4. Горевая Татьяна Васильевна – ф-но, рук. Аджемов К.Х. Владивостокский ин-т искусств, ст. преподаватель (1965? 1966). Обучался(ась) 1968-1971, закончил(а) в 1972 г. Целевая аспирантура (целевое направление)
5. Столбов Владимир Константинович – труба, рук. и.о. профессора Докшицер Т.А. Обучался(ась) 1968-1971, отчислен(а) в 1969 г. Владивостокский ин-т искусств, ст. преподаватель. Целевая аспирантура (целевое направление).
6. Колин Виктор Яковлевич – кларнет, рук. доцент Мозговенко И.П. Обучался(ась) 1969–1972. Владивостокский ин-т искусств, преподаватель (1967). Целевая аспирантура (целевое направление).
7. Чикилов Александр Евгеньевич – альт, рук. о.о. профессора Талалян Г.С. Обучался(ась) 1970-1973. Дальневосточный институт искусств, Владивосток (1968) [перечеркнуто]. Астраханская консерватория. Целевая аспирантура (целевое направление).
8. Белинский Леонид Иосифович – гобой, рук. профессор Пушечников И.Ф. Обучался(ась) 1970-1972 (1973?). Дальневосточный институт искусств, Владивосток (1970). Целевая аспирантура (целевое направление).
9. Плешкова Маргарита Михайловна – хор-дир., рук. доцент Шварц Н.В. Обучался(ась) 1970–1973. Дальневосточный институт искусств, Владивосток. Целевая аспирантура (целевое направление).
10. Кальман Феликс Гинелевич – скрипка, рук. профессор Бондаренко П.А. Обучался(ась) 1971-1974. Дальневосточный институт искусств, Владивосток.
11. Клименко Вячеслав Емельянович – хор-дир., рук. доцент Лицвенко И.Г. Обучался(ась) 1971-1974 гг.(фактически 1975 г.). Дальневосточный институт искусств, Владивосток, преподаватель, 1968 г.
12. Плотников Владилен Иванович – балалайка., рук. и.о. профессора Нечепоренко П.И. Обучался(ась) 1973-1976 (фактически 1975 г.). Дальневосточный институт искусств, Владивосток, преподаватель. [Также указана] Новосибирская консерватория, 1966 г.
13. Илюхина Раиса Андреевна – ф-но, рук. доцент Понизовкин Ю.В. Обучался(ась) 1976-1979 гг. Дальневосточном институте искусств, Владивосток, преподаватель, 1975 г. [видимо, закончила ГМПИ в 1975 г. и преподавала в Дальневосточном институте искусств].
14. Алексеева [в скобках непонятно Холома или Холоша ?] – теория музыки, рук. Арзаманов Ф.Г. Обучался(ась) 1977-1981 гг. В 1979 г. была переведена в очную аспирантуру. Закончил(а) ДПИИ в 1977 г. [видимо, и после аспирантуры работала в Дальневосточном институте искусств]. Дальневосточный институт искусств, Владивосток, преподаватель.
15. Свободина Татьяна Викторовна – ф-но, рук. Гутман Т.Д. Обучался(ась) в аспирантуре 1977–1980 гг. Закончила ГМПИ в 1976 г. [предположительно]. Дальневосточный институт искусств, Владивосток.
16. Гертер Петр Иванович – баян, рук. Липс Ф.Р. Обучался(ась) в аспирантуре 1977–1981 гг. Дальневосточный институт искусств, Владивосток, 1976 г. Сейчас живет в Германии <http://old.svetgrad.ru/2006/5-6/narodnye.php>
17. Слуцкий Леонид Игоревич – ф-но, рук. доцент Либерман Е.Я. Обучался(ась) в аспирантуре 1978-1982 гг. Дальневосточный институт искусств, Владивосток. Отчислен(а) 17.05.1982. Целевая аспирантура (целевое направление).

Представители учебных заведений и организаций культуры других городов Дальнего Востока

1. Потапов В.А. – виолончель, рук. профессор Кнушевицкий С.Н. Хабаровск, филармония. Поступил в 1962 г., переведен в МГК в 1963 г.
2. Соколовский Аннатолий Дмитриевич – сольное пение, рук. Вербова Н.А. Якутск, оперный театр, солист. Обучался(ась) 1966-1970.
3. Шанин Владимир Федорович – дир-р, рук. Поздняков А.Б. Обучался(ась) в аспирантуре 1979-1981 гг. Камчатское музыкальное училище, Петропавловск-Камчатский.

1. Барашок И.В. История музыкальной культуры юга Дальнего Востока (1950–1960-е годы) // Россия и АТР. 2007. №2.19.01.2024)

2. Гнесинский Дом. История учебных заведений. М., 2015 / Российская академия музыки имени Гнесиных. 706 с., 86 илл.

3. Дубинина М.И. Педагоги и выпускники Хабаровского колледжа искусств // Словесица искусств. 2023. №2 (52). URL: <https://www.slovoart.ru/node/2793> (дата обращения 19.01.2024).

4. Личное дело Ю.П. Петрова // Архив РАМ им. Гнесиных.

5. Личное дело В.П. Самрлетова // Архив РАМ им. Гнесиных.

6. Сафонов Василий Ильич // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского: [офиц. сайт]. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person/129660> (дата обращения 29.02.2024).

7. Тропп В.В. Ошибка! Или кто придумал трехступенчатую систему образования в России? // Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной: [офиц. сайт]. URL: <https://www.gnesina-museum.com/ошибка-о-елене-фабиановне> (дата обращения 1.03.2024).

УДК 7.061 – 7.011.28

ПЛАГИАТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ПРОБЛЕМЫ В ОПРЕДЕЛЕНИИ

Е.А. Кравцова,

старший преподаватель ДИИД ШИГН ДВФУ,
член Приморского отделения ВТОО СХР
тел. 89046274443

ДВФУ. 690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10
kravtsova.ea@dvfu.ru

Аннотация. Явление плагиата и его разновидностей широко распространяется в цифровой среде, и с доступностью информации становится нормой в массовой культуре, и бедой в образовании. Проблема в том, что идея в чистом виде не является объектом авторского права, а стилистика должна соотноситься с выраженной в произведении идеей. Индивидуальный творческий стиль развивается и может меняться с возрастом у автора. По явлению плагиата написана масса статей, но большей частью не искусствоведческих, а связанных с юриспруденцией. Отсутствие широкого освещения этой проблемы как нарушения законодательства по авторскому праву, как нарушения профессиональной этики, порождает соблазн использования готового, заимствованного материала и соблазн его публичной демонстрации, в расчете, что не будет получен негативный отклик. Профессиональный уровень работ и наличие идеи определяют эксперты в комиссии. Если комиссия пропускает на экспозицию материал не авторский – проблема в экспертизе. Современные каталогизаторы предоставляют по ключевым словам широчайшую библиотеку изображений на заданную тему, плюс варианты генерации изображений с помощью нейросетей. В обнаружении визуальных аналогов действенным инструментом является «поиск по картинкам», который постоянно развивается и обновляется. То есть, в

помощь плагиатору и помощь в обнаружении плагиата используется один и тот же механизм. В статье проблема определения плагиата демонстрируется на примере выставки «Рождественская 2023» состоявшейся с 27 декабря 2023г по 28 января 2024г в г. Владивостоке, в залах приморского отделения Союза Художников России по адресу Алеутская 14а.

Ключевые слова: плагиат, искусство, китч, фотография, эстетика, живопись, выставка, поиск по фото.

PLAGIARISM IN THE FINE ARTS: PROBLEM OF DETECTION

E.A. Kravtsova,

Senior lecturer school of Arts and Humanities

member the Union of artist of Russia

Postal Address: FEFU Campus 10 Ajax Bay, Russky Island Vladivostok 690922 Russia

Abstract. The phenomenon of plagiarism and its varieties is widespread in the digital environment, and with the availability of information it becomes the norm in mass culture and an educational disaster. In vocational art education, using someone else's work is a taboo and a recognition of professional incompetence. The problem is that the idea in its pure form is not the object of copyright, and stylistics should relate to the idea expressed in the work. The author's style develops and can change with the age of the author. A lot of articles have been written on the phenomenon of plagiarism, but most of them are not art criticism, but related to jurisprudence. The lack of widespread coverage of this issue as a violation of copyright law, as a breach of professional ethics, breeds the temptation to use ready-made borrowed material and the temptation to demonstrate it publicly, without expecting that a negative response will be received. The professional level of the work and the presence of the idea are determined by the experts in the commission. If the Commission passes on the exhibition material that is not the author's – the problem is in expertise. Modern catalogers represent, based on Key words, a wide library of images on a given topic, plus options of image generation using neural networks. In detecting of visual analogues, an effective tool is «search by pictures», which is constantly developing and updated, the same mechanism is used to help plagiarizer and assists in the detection of plagiarism. In the article the problem of identification of plagiarism is demonstrated by the example of the exhibition «Rozhdestvenskaya 2023» held in the hall of the Russian Association of Artists from December 27, 2023 to January 28, 2024 at Aleutskaya 14a, Vladivostok.

Key words: plagiarism, art, kitsch, photo, aesthetics, painting, exhibition, photosearch.

Искусствоведение бежит за искусством, искусство вырывается и убегает, от определяющих его рамок и теорий к свободе выражения. Этакая игра в «догонялки» в определении, что же такое искусство. В Институте философии РАН в 2016 г. состоялся круглый стол «Что такое искусство?» [1]. Приведем несколько ключевых позиций. В.В. Бычков говорил о том, что искусство – это эстетическое событие, которое должно происходить с наличием подготовленного реципиента с подготовленными условиями восприятия. Что красота является важнейшей ценностью искусства и только высококачественное, то есть высокохудожественное искусство выполняет свои эстетические функции. И что художественность трудноуловима, но в достаточной степени определяется в профессиональных сообществах художников, искусствоведов, эстетиков – людей, обладающих высоким художественным вкусом. Если представить развитие теории искусства линейным, то от идеализации и эстетики красоты и возвышенного оно идет к провокации и антиэстетике с утратой гуманизма и человечности [1]. По мнению В.А. Подорога, «искусство сегодня – деятельность по исследованию невозможного», испытывающее реальность «на прочность». «Классическое искусство» может существовать только как музейный артефакт [1].

Проблемные вопросы искусства на круглом столе, озвученные Е.В. Барабановым «вопросы о границах искусства; вопросы о том, что такое искусство и не-искусство; как относится антиискусство к искусству; может ли антиискусство быть искусством и может ли оно быть представлено как искусство; является ли оригинальность в искусстве фундаментальным его качеством и что в таком случае означают художественные стратегии апроприации (будь то точное копирование или

репродуцирование) и так далее, включая исчезновение автора или самого понятия искусства, и множество других вопросов». Важнейшим моментом будет не только компетентность но и конвенциональность – договоренность искусствоведов, критиков, «музейная легитимация» [1]. Н.Б. Маньковская, поддерживая идеи В.В. Бычкова, заостряет внимание, что в условиях современной культуры на противоположном полюсе эстетских арт-практик, выходящих за рамки «классического понимания искусства», находятся псевдохудожественные явления массовой культуры. То есть существует культурное явление китча, который не является искусством, так как не несет в себе содержание и эстетическую наполненность, являясь симулякром. В результате получается оппозиция, где на одной стороне «философия социального жеста и политической включенности» (Павленский, группа «Война» и прочие «Пусси Райот») недоброго стёба метамодерна, на другой – Глазунов и Шилов.

Так же обращается внимание на то, что в современных концепциях, наиболее значимы информационная и институциональная. В мире пост-пот-пост сосуществуют одновременно все стили, направления, течения, все сюжеты, к которым может быть проявлен интерес художника. По большому счету, в мире коммерции все является коммерческим искусством, но рассчитанным на разного потребителя и разный рынок. И.М. Бакштейн отмечает: «Есть масса художников, которые сделали фантастическую карьеру; однако возникает сильное сомнение в эстетической ценности их произведений. Они гениально продумали свой социальный образ, ориентируясь на правильные галереи, правильную критику и совершая модные жесты» [1].

Не один век искусствоведческая мысль бьется над пониманием соотношения внешней формы и внутреннего содержания, не важно – что может являться формой: картина в багете, инсталляция, хепенинг, скульптура. Если эту проблему перевести в плоскость минералогии и петрографии, то для меня, ответ звучать будет примерно так: тип атомов и их относительное расположение в кристалле соответственно определяет его форму, цвет и свойства, внутренняя структура неразрывно связана с внешней формой. Соответственно внутренняя логика развития произведения обуславливает его особенности выражения формы в физическом мире. То есть, копируя форму, без понимания истории развития стиля, понимания авторских особенностей творческого пути, без внутренней логики создания произведения, мы получаем поверхностную имитацию. Имитацию опасную тем, что она может исказить и замещать смыслы, вкладываемые в оригинальное произведение. Профанация в визуальном искусстве не в редуцировании формы, а, при наличии внешнего мастерства, в упрощении и бессмысленности содержания. Особенно эта тенденция развивается сейчас, в связи с обращением к традициям, патриотизму.

Так же, надо учитывать, что невозможно подходить к анализу работы внешне имитирующей традиционную «русскую реалистическую школу» с формальным подходом. Анализ должен быть адекватным форме создания произведения и времени создания произведения. Просто потому что мы другие. Человек XXI века имеет совершенно другой опыт, чем человек в XIX веке, другую скорость обмена информацией. Причем злую шутку играет наша вовлеченность в «сеть». Искусство всегда занималось проблемой творческой реакции на реальность в поисках визуального воплощения истины и гармонии.

А что есть реальность? Чья реальность настоящая? У слепого и у глухого будут совершенно другие «реальности». Существует виртуальная реальность, для некоторых адептов более реальная, чем физическая. В век «цифры», симуляции и дипфейков нарастает сомнение в достоверности полученной информации и эмоций, в способности воспринимать. Что я на самом деле вижу? С чем имею дело? Что есть истина? Возможно ли ее познать? Что есть красота и как она отличается от понятия «красиво»? Что в нас отзывается и резонирует при диалоге с произведением, что «цепляет»? При входе в эстетический контакт, сколько не оперируй текстом о формальных признаках, отличающих искусство от неискусства, определение идет на уровне смутного ощущения, возникающего в момент соприкосновения с произведением.

Не все творчество «дорастает» до шедевра. В чем же разница? Подлинность своего личного проживания идет через вечные вопросы «Кто мы? Откуда? И куда идем?». В статье «Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти» Кондратьевой Е.В. отмечается, что живопись выполняет фундаментальную задачу по открытию непосредственного опыта мира, направлена на познание, каким образом человек укоренен в универсуме [2]. Но возьмет ли на себя

искусствовед смелость, точно определить, с чем имеет дело? Холост есть, масло есть, мастерство есть, сюжет есть. Но что-то не то. Что – выяснится довольно быстро, если выйти за рамки привычного круга поиска визуальной информации.

Плагиат. Точнее «неправомерное заимствование», пока не доказал суд. Что такое плагиат? – полное копирование чужой идеи без изменений и выдача за свое собственное произведение, присвоение авторства [3]. Не важно, текст ли это, изображение, музыка. В профессиональном художественном образовании, доставшимся в наследство от СССР, использование чужой работы являлось табу и признанием профнепригодности, хотя исторически не было экстраординарным явлением. Известны случаи, когда художники заимствовали идеи из чужих каталогов и журналов и выдавали за свои. Обычно такие ситуации оставались «внутрицеховыми». Группа «Синие носы» в 2000-х сделала проект «Случайные сходства», посвященный явлению «передирания» в творчестве советских и российских авторов [4].

Сейчас популярна книга «Кради как художник» Остина Клеона. Цитата: «Начинайте копировать. Копирование – это не плагиат, не попытка выдать чужую работу за свою, скорее это реконструкция. Нужно решить кого копировать и что копировать. Кого копировать: ваших героев, людей, которые вам нравятся и вдохновляют вас, на которых вы хотите быть похожи. Что копировать: не копируйте стиль как таковой, позаимствуйте лежащий в его основе образ мыслей. Вам не нужно выглядеть как ваши герои, вам нужно видеть как они. Если вы просто скользите по поверхности чужого творчества без понимания его истоков, ваши работы всегда будут просто подделками. Анализируйте, чем вы отличаетесь от всех остальных. Найденные отличия можно усилить и трансформировать в оригинальные произведения» [5].

С одной стороны, говорится о том, что нет ничего нового, без того, что уже существует. Но так же существует путаница относительно понятий копии, аналога, референса, и собственно что из перечисленного, в каком случае и в каком количестве можно считать плагиатом. Для авторов, озадаченных, прежде всего коммерческой стороной деятельности, наиболее частый вариант работы – на «салон», или «интерьерная живопись», которая обладает определенными особенностями. С точки зрения интерьерного дизайнера – необходимо цветное пятно определенного цвета и заданного размера. Поэтому интерьерная живопись часто формально определяется как полуабстрактная или абстрактная. Салон – коммерческая живопись, отражающая эстетический вкус покупателя, как правило, предельно реалистичная в деталях, нарядная и сентиментальная, вызывающая умиление, часто эксплуатирующая тему детства, котиков, легкой эротики, то есть определяемая как китч. Универсальный мимикрирующий стиль, нацеленный только на получение коммерческой выгоды.

Китч, как отмечает Т.А. Фетисова, тяготеет к натурализму, доступен для потребления без включенности в осмысление, тяготеет к псевдоисторичности и очень любит жанр портрета [6]. Используя эстетику масскульта, из произведения отсекается все лишнее, для его максимальной доступности. Получается «квази-художественный ответ на потребности простого человека» [7]. Причем основной критерий качества – покупаемость [8].

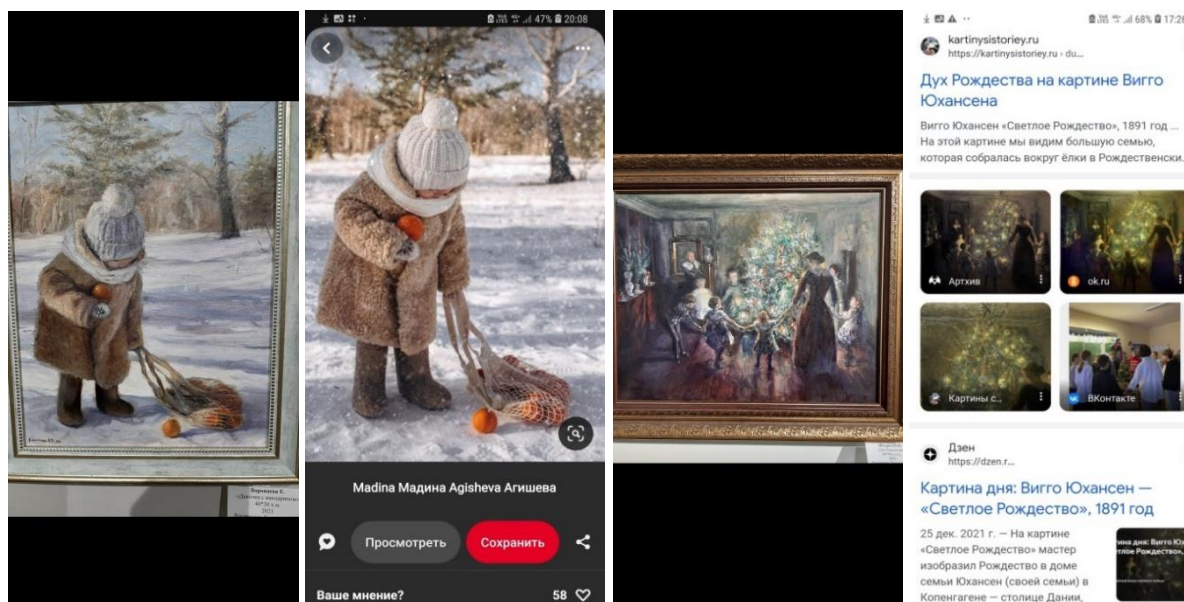
В коммерческое время последних 10 лет, с развитием цифрового дистанционного обучения в том числе, появилось множество арт-пространств и онлайн-школ, во многих случаях зарабатывающих на мероприятиях «научим рисовать с нуля под бокал шампанского, и вы заберете готовую картину с собой». На этих развлекательных мероприятиях участникам выдаются картинки, которые они и копируют. И именно картинка или фото, которую перерисовывают, и называют референсом участники. Почему это не является копийной практикой: эстетика изображения должна попадать в понимание «прекрасного» для человека, который заплатит деньги за развлечение, и в сознании рисующего закрепляется норма использования готового изображения. В онлайн-школах рисования и на художественных форумах утверждают, что необходимость работы с натуры – старческое брюзжание, и все дело только в нарушении авторских прав [9].

Что произошло на выставке во Владивостоке?

В Приморском отделении Союза Художников России в течение года традиционно проходят несколько групповых экспозиций. Последние несколько лет на выставках принимают работы авторов, не состоящих в СХР. Некоторые из них имеют профобразование, но еще не подали документы на вступление, некоторые обучались на курсах в интернете или ходят на частные уроки. Уставу

организации это не противоречит. Работы авторов были допущены, выставлены в залах приморского отделения СХР на ежегодную зимнюю выставку «Рождественская-23», открывшуюся 23 декабря 2023г.

И началась дискуссия в чате группы художников в WhatsApp о наличии работ, сделанных с фотографий. Быстро нашлись исходники изображений, с которых были сделаны работы, выставлявшиеся наряду с работами таких важных для Приморского края художников, как В. Погребняк, Л. Козьмина, А. Филатов, Ю. Аксенов, Е. Корж, Г. Кунгуров, И. Бутусов, Ф. Морозов, М. Фролов, Е. Пихтовников, А. Селиванов и др. Выяснилось, что работа Ю. Шкурко «Дух Рождества» 2023 г является «творческой» – то есть не особо мастерски сделанной, копией довольно известной работы XIX века – Вигго Юхансена «Светлое Рождество» 1891 г, (Пример 5.1) выставленной с ценой, с учетом наценки 40 процентов от Союза, в 70 000 рублей. Работа «Любовь к апельсинам» Зарубиной И. из Уссурийска, практически точная копия с фотосессии английской модели Лили Коул за авторством английского фэшн-фотографа Майлза Олдриджа, что вдохновлялся прерафаэлитами для Vogue (Примеры 1.1.– 1.2.). Все складки на рукаве скопированы в точности, как на оригинале. Отличие – в руке нарисованы дольки мандарина. Первое, что вызвало сомнение и задачу найти оригинал – несовпадение эстетики работы и качества живописи. Позже выяснилось, что копирование любого понравившегося образа – «творческий метод» художницы. Используя поисковые возможности Google Lens, Яндекс и Pinterest удалось найти исходные «референсы» [10].



4.1

4.2

5.1

5.2

Пример 4.1. Воропаева Е. «Девочка и мандарин» 2023г х.м., фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 4.2. Скриншот результата поиска в Pinterest;

Пример 5.1. Шкурко Ю. «Дух рождества» 2023г х.м., фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 5.2. Скриншот результата поиска в Google

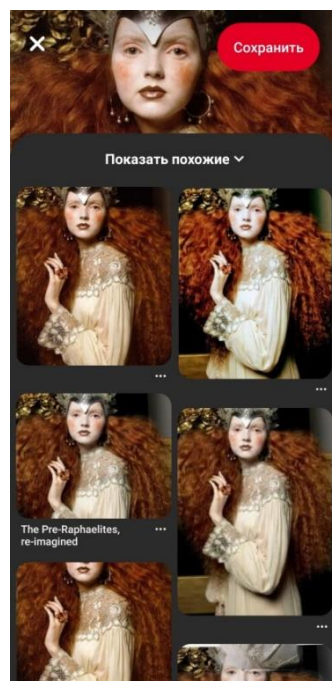
Еще 4 работы были с коммерческих детских фотосессий. Установить автора фотографий в каждом случае довольно сложно, потому что выдаются автоматически все перепосты и упоминания. Но и это при желании можно сделать. Так «Девочка с петушком» 2023 г. написанная Е. Эфрон, изначально является кадром фотографа Анны Мельниковой, которая работает в Москве и Ярославле (Примеры 2.1.-2.4). Фотограф подтвердила. С этого кадра есть акварельная открытка авторства Ольги Симоновой из г. Сочи.



1.1



1.2



1.3

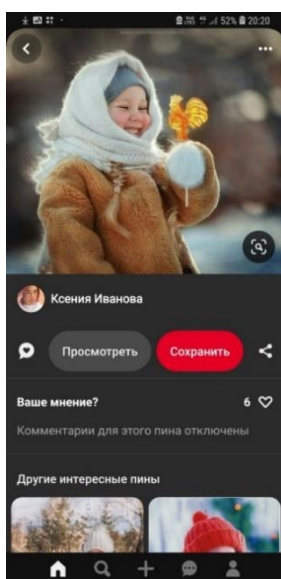
Пример 1.1. Зарубина И. «любовь к апельсинам» 2020г, х.м.;

Пример 1.2. Скриншот результата поиска в Pinterest;

Пример 1.3. Скриншот результата поиска в Pinterest



2.1



2.2



2.3



2.4

Пример 2.1. Эфрон Е. «Петушок» 2023г х.м., фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 2.2. Кадр фотографии Анны Мельниковой;

Пример 2.3. Скриншот результата поиска в Pinterest: аналоги;

Пример 2.4. Скриншот сайта «мешок», открытка Симоновой О.

Сложности поиска: в библиотеках изображений идет постоянное обновление, если изображение было сделано 10 лет назад, и обращение к нему не частое, то потребуется значительное время на поиск. Если же фотография «свежая», и популярную идею для фотосессии на все лады используют другие фотографы, генерируя похожий контент – поиск будет быстрый. Но необходимо точно формулировать запрос текстовый, плюс достаточно детализированное изображение иначе сначала будут показаны аналоги, и не показаны исходное фото, с которого была сделана копия. Проблема в механизме подбора изображений: может подбирать по формальным признакам: сначала аналог темы, тот же материал, количество и расположение цветочных пятен и форм, схожесть толщины

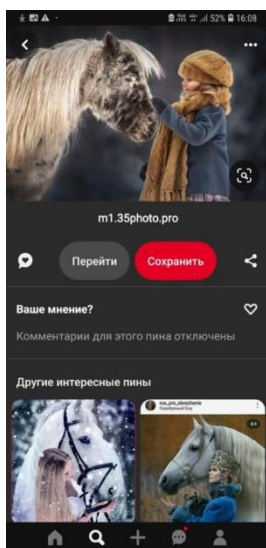
и цвета багета на фотографии [11–13]. Сложнее обнаруживается работа живописная, сделанная по фото или фотографии, повторяющая работу красками. Работа К. Кос «В деревне март» оказалась аналогом, но не точной копией, возможно, прием изо-семпла был сознательно применен, а возможно, что существует и именно такой исходник, но надо гораздо дольше искать исходное изображение (Примеры 6.1.-6.2). Работа «Девочка с мандарином» Воропаевой Е. старательная перерисовка фотографии во всех деталях (Примеры 4.1.-4.2).

В процессе публикации в соцсети «Вконтакте» выяснилось, что один из авторов выставленных работ является учителем для других участников, принесших работы, написанные с фотографий. В переписке, в чате «Художники Общение», он рекомендовал участвовать в экспозиции остальным авторам. И практически все авторы, кроме одного, из Уссурийска, – участники приморского отделения общественной организации ПСХР, позиционирующей себя как «профсоюз», защищающий интересы художников. Рекомендовавший выставиться – Панфилов Алексей – однокурсник председателя Приморского отделения ПСХР на данный момент (мастерская М.В. Холмогоровой). Алексей выставил две работы. Обе: «Девочка на снегу» 2023г, и «Девочка в алом наряде» 2023г, являются копиями с детских коммерческих фотографий, как и многие другие его работы (Примеры 3.1.-3.7).

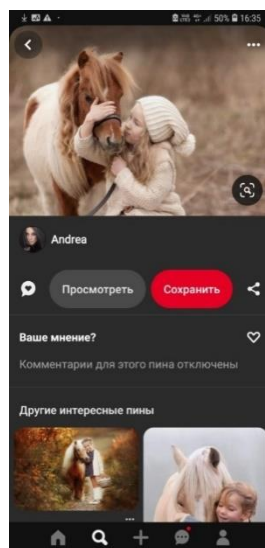
Руководители организации считают, что не несут ответственность за то, что выставляют ее члены; требование о том, что творческие работы должны быть авторские нигде не прописано, и это только личное утверждение Е.А. Кравцовой в соцсетях. Попутно прозвучало, что большая часть художников приморского отделения СХР рисуют с фотографий. Следовательно, копия с чужой фотографии, где есть работа фотографа в подборе модели, антуража, грима, аксессуаров, постобработки, для создания образа, вполне является авторской и допустима к «выставкому». В данном случае имеет место нарушение прав детей и их родителей, которые должны давать письменное согласие на публичную демонстрацию изображения своего ребенка. С точки зрения авторского права, копирование чужой идеи в другом материале – это создание нового произведения и доказать обратное довольно сложно и затратно. Экспертиза может долго доказывать наличие или отсутствие констатирующих признаков авторского произведения [14]. То, что плагиат является плагиатом, можно утверждать по решению суда. Так что проблема больше, в итоге, лежит в плоскости не юридической, а этической нормы.



6.1



6.2



6.3

Пример 6.1. Кос К. «В деревне» 2023г х.м. фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 6.2. Скриншот результата поиска в Pinterest;

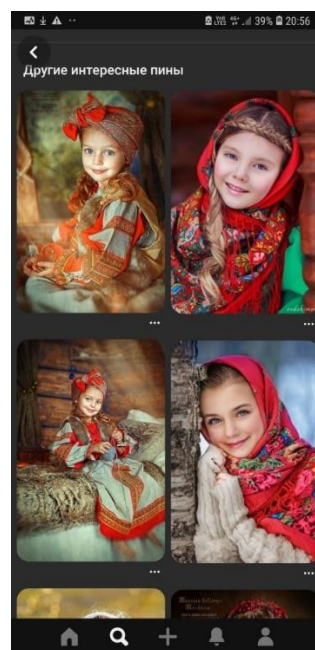
Пример 6.3. Скриншот результата поиска в Pinterest



3.1



3.2



3.3

Пример 3.1. Панфилов А. «Девочка с жимолостью» 2023г, х.м.; скриншот страницы Вконтакте;

Пример 3.2. Скриншот результата поиска в Pinterest;

Пример 3.3. Скриншот результата поиска в Pinterest: аналоги



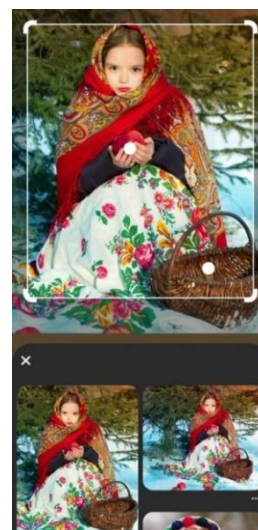
3.4



3.5



3.6



3.7

Пример 3.4. Панфилов А. «Девочка в алом» 2023г, х.м., фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 3.5. Скриншот результата поиска в Pinterest;

Пример 3.6. Панфилов А. «Девочка на снегу» 2023г х.м., фото с выставки «Рождественская 2023»;

Пример 3.7. Скриншот результата поиска в Pinterest

Резюмируя: с коммерческих фотографий, были сделаны китчевые копии маслом на холсте и предоставлены на экспозицию в место, которое подразумевает наличие определенного уровня мастерства и качества искусства. Пока фотография была пленочной, рисование с фотографии не носило настолько массовый характер. Теперь цифровая фотография заменяет натуру в обучении изобразительному искусству. Оправдание отсутствием натуры – своего рода игра. Натура – все что угодно. Без крепкой теоретической базы и длительного практического опыта автор не может рисовать не с фотографии. И вот уже в пленэрных пейзажах видно, что работы зачастую не натурные, а написанные с фотографий.

Использование фотографии как подсобного материала в составлении композиции стало практиковаться практически с изобретения фотоаппарата. Для того чтоб модели не позировать

несколько часов по авторской задумке делались зарисовки, относительно быстрые этюды и фотографии, чтобы точно передать позы, массы теней и света – особенно в сложной многофигурной композиции. Не секрет, что Поленов, Цорн, Репин, Муха, Климт, Пикассо, Дали, Роквелл, да и почти все известные европейские художники, и американские иллюстраторы пользовались фотографией как вспомогательным материалом. Но цифровая фотография стала простой и доступной, с возможностью обработки сразу в телефоне. Студенты на занятиях умудряются сфотографировать постановку, и спокойно перерисовывать уже с фото, игнорируя натуру.

Возникает интересный вопрос: если умирают участники организации, которые однозначно трактовали неписанные правила отбора и экспонирования работ, то эти непрописанные правила начинают меняться с приходом молодых авторов, живущих в другом времени и с другими правилами, возникшими как «норма» при обучении. И то, что было нельзя – уже становится вполне допустимым, потому что «так делают все». Что же касается экспертности – автор статьи вел переписку по электронной почте с секретариатом СХР в Москве (головная организация), Чичвариной О.Г., в результате которой выяснилось, что критерии оценки уровня мастерства и наличие художественного образа не прописаны и являются «договоренностью», при наличии «экспертного сообщества».

В чем проблема – «как проверить гармонию алгеброй»? Кто будет определять, есть ли наличие мастерства в работе? Как определить уровень мастерства? Наличие художественного образа? Профессор В.А. Гончаренко, бывший 20 лет ректором ДВВИИ, говорил, что мастерством можно и поступиться, если есть главное – художественный образ. Например, анатомия в работах Эль Греко и Энгра не является идеальной, но она служит образу, и не является самоценной. Работы с натуры из фондов Института Искусств – совершенно другие по лепке формы и передаче пространства, по цвету. Вениамин Алексеевич учил своих студентов, что краска и цвет не одно, и тоже. Что работа может быть вся покрыта слоем масла, и не быть живописью. Цвет – это иллюзия, отношение между несколькими, положенными рядом красками. И краска в цвет собственно может и не превратиться. Насколько соответствует замысел воплощению? Есть ли количественные и качественные методы, позволяющие эвристически определить уровень потенциального экспоната – творчество, искусство, имитация или профанация, за отведенное для определения время?

Как проходит выставком на групповую выставку: есть вариант дистанционной подачи заявки – посылается фотография работы на электронную почту отделения СХР, есть вариант проведения выставкома в выбранный заранее день. Все желающие приносят работы, демонстрирующиеся перед выставочным комитетом. Комитет из числа правления и активных участников союза, к которым присоединяются искусствоведы (если позволяет рабочее время и возможность). Комитет голосует: проходит работа отбор или нет. Желающих участвовать примерно 120-150 человек, кто-то из участников приносит одну работу, кто-то десять – и что бы успеть просмотреть все работы надо потратить 3-4 часа. То есть решение принимается очень быстро. Получается, оценка произведения складывается из субъективных мнений, совпадающих по некоторым критериям (конвенциональность).

Зачем же работам, списанным с чужих фотографий, необходимо было попасть в залы СХР? Ответ прост: та самая институциональность, легализация китча как искусства, через выставочное пространство. То, что подойдет для салона – не подойдет для частной галереи современного искусства или государственной музейной организации. Есть еще один штрих к общей картине. Количество союзов художников в России гораздо больше, чем один, но когда «новоиспеченный художник» говорит что он в союзе, он не уточняет в котором из них. ВТОО СХР, является правопреемником СХРСФСР, созданного в 1957г, старейшая и крупнейшая организация; ПСХР – профессиональный союз художников, основанный Заграевским в 1999 г. году; ТСХР – творческий союз художников России с 1990 г.; Творческий союз профессиональных художников; Международный Художественный фонд. В уставах организаций цели и задачи практически дублируются [15-16].

В уставе ВТОО СХР прописано:

2.2. Участие наряду с государственными и общественными организациями в художественном и эстетическом воспитании населения России в традициях духовности, патриотизма и гуманизма.

2.4 Сохранение и развитие лучших традиций, российской многонациональной и мировой художественной культуры, поддержания критериев профессионализма в изобразительном искусстве [16].

К сожалению, но практика рисования с чужих работ не нова и обширна, пока что только растёт. Проблема в «насмотренности» и фильтрации гигантского количества визуального материала. Обратные стороны медали: легкая доступность эрзаца произведения и нивелирования его до поделки и доступность информации при необходимости сверки на предмет уникальности.

Собранием правления приморского отделения СХР было принято решение постфактум о том, что на сайте организации будет уточнение, что на выставки впредь будут приниматься авторские работы творческие, не написанные по фото.

1. Бакштейн И. М., Барабанов Е. В., Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Петровская Е.В., Подорога В. А., Кротов Я. Что такое искусство? // Философский журнал. 2016. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-takoe-iskusstvo> (дата обращения: 20.03.2024).

2. Кондратьева Е. В. Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти // Известия ТПУ. 2013. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-zhivopisi-v-fenomenologii-vospriyatiya-m-merlo-ponti> (дата обращения: 20.03.2024).

3. ПЛАГИАТ | это... Что такое ПЛАГИАТ? URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/160178> (дата обращения: 20.03.2024).

4. В галерее Гельмана "Синие носы" представляли проект "Случайные совпадения" – Российская газета/ URL: <https://rg.ru/2006/06/07/tendencii.html?ysclid=ltz5km8has990672803> (дата обращения: 20.03.2024).

5. Кради как художник: 10 уроков творческого самовыражения Остин Клеон – Books Briefly на vc.ru. URL: <https://vc.ru/u/956451-books-briefly/415726-kradi-kak-hudozhnik-10-urokov-tvorcheskogo-samovyrazheniya-ostin-kleon> (дата обращения: 20.03.2024).

6. Фетисова Т.А. Кич как феномен культуры. Обзор // Вестник культурологии. 2017. №3 (82). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kich-kak-fenomen-kultury-obzor> (дата обращения: 20.03.2024).

7. Муха О. Я. Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2013. №1 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitch-i-kemp-kak-novoe-vysokoe-i-nizkoe-revoljutsiya-binarnyh-otnosheniy-v-estetike> (дата обращения: 20.03.2024).

8. (Пятилетова Л. В., Тимофеев О.И. Человек массового общества в его отношении к искусству и «Аристократии»: «Обнуление» и «Конец культуры» // Концепт. 2015. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-massovogo-obschestva-v-ego-otnoshenii-k-iskusstvu-i-aristokratii-obnulenie-i-konets-kultury> (дата обращения: 20.03.2024).

9. Владимир Тупоршин Художники во все времена рисовали по фотографиям – Акварельный блог. URL: <https://tuporshin.ru/blog/khudozhniki-vo-vse-vremena-risovali-po-fotografiyam/?ysclid=ltzbeqngiq319904843> (дата обращения: 20.03.2024).

10. Как выполнять поиск по изображению в Google – Компьютер – Справка – Google Поиск. URL: <https://support.google.com/websearch/answer/1325808?hl=ru&co=GENIE.Platform%3DDesktop> (дата обращения: 20.03.2024).

11. Pinterest внедряет поиск по элементам фотографий – Новости. URL: <https://searchengines.guru/ru/news/23803>. URL: (дата обращения: 20.03.2024).

12. Как искать в интернете картинки хорошего качества. URL: <https://journal.tinkoff.ru/pic-hires/?ysclid=ltza59lpz0613596669> (дата обращения: 20.03.2024).

13. Как работает визуальный поиск. URL: <https://blog.sibirix.ru/visual-search/?ysclid=ltzam7kxhk972102743> (дата обращения: 20.03.2024).

14. Куликова М. Г. Авторское произведение: конституирующие и дифференциальные признаки // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2013. №2 (49). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskoe-proizvedenie-konstituiruyuschie-i-differentsialnye-priznaki> (дата обращения: 20.03.2024).

15. Устав Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». URL: <https://www.shr.su/about/dokumenty/ustav/> (дата обращения: 20.03.2024).

16. Устав Профессионального союза художников России / Профессиональный союз художников России | Всероссийская творческая общественная организация, объединяющая художников

(живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства), искусствоведов, музейных и галерейных работников. URL: <http://home.artunion.ru/ustav.htm> (дата обращения: 20.03.2024).

17. Климова Г. П., Климов В. П. Казус китча в современной культуре // Интерактивная наука. 2019. №9 (43). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kazus-kitcha-v-sovremennoy-kulture> (дата обращения: 20.03.2024).а обращения: 20.03.2024).

18. Поляков А. Ф. Трансформация китча во Времени и Пространстве // Вестник БГУ. 2011. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kitcha-vo-vremeni-i-prostranstve> (дата обращения: 20.03.2024).

19. Злотников Т. Система поиска изображений по содержанию // Компоненты и Технологии. 2012. №1 (126). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-poiska-izobrazheniy-po-soderzhaniyu> (дата обращения: 20.03.2024).

УДК 791.43.05

УЧЕБНОЕ КИНО В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Г.А. Красильникова,

Аспирант ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»; культурология 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства»

Аннотация. В исследовании поднимается ряд вопросов, связанных с проблемами производства учебного кино, его востребованности в современном образовательном процессе. Применяемый культурологический подход позволяет расширить взгляд при актуализации проблемы, дает возможность привлечь опыт различных направлений гуманитарного знания. Автор опирается на концепции ведущих теоретиков в области медиа (М. Маклюэн, Б. Латур, Э. Фергюсон), культурных / креативных индустрий (Д. Хезмондалш, Д. Хокинс, К.Э. Разлогов, В.Я. Флиер, О.В. Лазарева), семиотики (Ю. Лотман), а также на результаты практических исследований в области кино, в том числе проведенный в рамках данной работы опрос кинопроизводителей Республики Саха (Якутия).

В статье обращается внимание на преимущества экранных форм как способа передачи информации, в целом, их близости современному человеку, молодежи. Акцентируется ведущая роль экранных медиа в процессах социализации, инкультурации человека, воспроизводства культуры. Подчеркивается необходимость использования качественных видеоматериалов в направлениях обучения, где визуальный материал является неотъемлемой частью образовательного процесса. Поднимается вопрос о недостаточном использовании возможностей кино в процессе образования.

Автор уделяет внимание специфике кинотекстов образовательной, научно-исследовательской направленности, их отличию, с одной стороны, от авторского документального кино, с другой, от созданных блогерами, кинолюбителями и энтузиастами видеоматериалов, размещенных в сети Интернет.

В работе приводятся результаты опроса, направленного на выявление причин, препятствующих развитию учебного кино, по мнению самих кинопроизводителей (режиссеров, кинооператоров, редакторов – работников кино, телевидения, медиацентров, частных студий). Опрос охватывает небольшое количество респондентов и сосредоточен только на опыте Республики Саха (Якутия). Однако, учитывая небольшое количество кинематографистов, работающих в данном направлении, а также что регион является одним из трех центров динамичного развития киноиндустрии в стране, можно сделать определенные выводы.

Основываясь на проведенном анализе теоретических концепций и данных, полученных в результате опроса кинопроизводителей, в статье определяются основные причины, препятствующие широкому развитию учебного кино, ставится вопрос о поиске возможных путей решения проблем.

Ключевые слова: учебное кино, научное кино, учебный фильм, культурные индустрии, креативные индустрии, киноиндустрия, экранная культура, медиа, медиацентры, видеоконтент, видеоматериалы в современном образовании.

EDUCATIONAL CINEMA IN A MODERN UNIVERSITY: PROBLEMS AND PROSPECTS

G.A. Krasilnikova,

Postgraduate student at the Arctic State Institute culture ad arts;
cultural studies 5.10.1 «Theory and history of culture and art»
677000, Республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Орджоникидзе, д.4.
+7 (411) 234 44 60
agiki@mail.ru

Abstract. The article discusses the role of cinema in the modern educational process and is aimed to study a complex of problems of the educational films production, which do not allow to involve this form of knowledge transfer into the educational process widely. The main research question is what reasons do impede the widespread use of educational cinema in the educational process?

We use cultural approach to update and comprehensively substantiate the problems of educational films production in the study and rely on the concepts of the leading theorists of media studies (M. McLuhan, B. Latour, E. Ferguson), cultural and creative industries (D. Hesmondhalgh, D. Hawkins, K.E. Razlogov, V.Ya. Flier, O.V. Lazareva), semiotics (Yu. Lotman), as well as the results of previous practical researches and the survey of film makers of the Republic of Sakha (Yakutia) conducted by the author.

The study substantiates that screen media takes the lead in the processes of socialization, human enculturation, and cultural reproduction. We highlight the advantages of visual media in transmitting information, its proximity to modern people and youth. This work highlights the need to use high-quality video materials in areas of study where visuality is an important part of the educational process. The author pays attention to the specifics of educational, research-oriented film texts, their difference from original documentary films and from video materials created by bloggers, film enthusiasts posted on the Internet.

The study presents the results of a survey of the Republic of Sakha (Yakutia) film producers themselves (directors, cameramen, editors – workers in cinema, television, media centers, private studios) which was aimed to identify the expert vision of the reasons, impeding the development of educational cinema. The survey covers a small number of respondents from Sakha, however, as there is a small number of education filmmakers, and Sakha is one of the three RF centers of film industry development, certain conclusions are made.

We identify the main reasons impeding the widespread development of educational cinema and raise the question of finding possible ways to solve the problems posed in the article.

Key words: educational cinema, scientific cinema, educational film, cultural industries, creative industries, film industry, screen culture, media, video content, video materials in modern education.

Современное образование вынуждено стремительно реагировать на вызовы новой реальности. Дистанционное обучение, развитие цифровых технологий ежедневно ставят новые задачи и открывают новые возможности. Сегодня использование видеоматериалов стало неотъемлемой составляющей учебного процесса. Необходимость качественного видеоконтента особенно очевидна в тех направлениях, где визуальный материал является неотъемлемой составляющей образования, например, изучении художественной культуры, искусства, аспектов традиционной этнической культуры отдельных стран и регионов и пр. Здесь цифровые аудио и визуальные формы раскрывают широкие перспективы – прежде всего, это фиксация этапов и результатов исследований научно-педагогических работников, авторских методик, их интерпретация различных форм, видов, культурных практик; запечатление носителей форм этнической традиционной культуры, народных мастеров и исполнителей, труднодоступных мест, объектов культурного наследия и т.д.

Благодаря сети Интернет можно найти огромное количество разного рода видеоконтента, затрагивающего определенные темы и стороны изучаемого предмета. Однако, будучи созданными авторами – кинолюбителями, блогерами, энтузиастами, руководствующимися собственными установками и индивидуальным видением, цели и задачи такого рода видеоматериалов могут быть прямо противоположными образовательным, как и степень достоверности приводимых в данного рода материалах фактов. Здесь каждый преподаватель и студент должен отбирать материал на свой страх и риск. Кроме того, художественный уровень и качество таких фильмов, роликов и сюжетов относительны. В связи с чем остро стоит вопрос четких ориентиров в безбрежном море информации.

Казалось бы, наиболее благоприятным решением становится учебное кино, то есть вид научного кино [3] (к которому также относятся научно-популярное, научно-исследовательское, научно-производственное кино), предназначенного для использования в учебном процессе как вспомогательное средство. Благодаря использованию выразительных средств кино (ускоренная, замедленная съемка, макросъемка, компьютерная графика, постановка и пр.) фильмы позволяют обучающимся видеть труднодоступное или недоступное человеческому глазу. Фильмы учебного кино отличаются небольшим хронометражем, могут объединяться в циклы – кинокурсы. Учебные фильмы делятся на подвиды – инструктивные, лекционные, обзорные, сюжетные [6].

В современной ситуации поворота от вербальных форм к визуальным, формирования нового «цифрового поколения» и глобальной медиатизации растущее влияние экранных форм – это требование времени, черты информационного общества и новой «экранной культуры». К.Э. Разлогов утверждает: «сегодня мы живем в мире экранных образов в большей степени, чем в самой жизни, что касается и поступающей к нам информации (в количественном плане – это бесспорно), и эмоционального воздействия на психику миллионов людей» [13, с. 37].

Превосходящие информативные возможности кинотекстов подчеркивали теоретики медиа, семиологи. М. Маклюэн подчеркивает, что «с точки зрения способности хранить информацию в доступной форме фильм находится вне конкуренции» [11, с. 332]. «Диктат» взгляда вскрывает первичность визуального образа, как изначально присущую творческому началу [17], а монтаж – как «принцип восприятия» [2, с. 194] человека. Использование в качестве знаковых единиц подвижных образов, способных вместить в себя огромный объем информации, в то же время, оставаясь емкими, делает информационную насыщенность кинотекстов намного выше, а объем меньше [10, с. 4]. В связи с чем визуальные формы становятся особым языком, способным «сообщать больше, быстрее и потенциально для более широкой аудитории, чем какой-либо вербальный язык в человеческой истории» [8, с. 26]. Благодаря использованию зрительных образов и монтажа экранные формы позволяют не только детально рассматривать недоступные непосредственному взгляду объекты, но и создавать то, что Б. Латур определял как «оптическую согласованность» [8, с. 106]. То есть в прямом смысле видеть воочию любое явление в его взаимосвязи с другими явлениями, что позволяет воспринимать отдельный объект как звено в общем контексте мировой культуры.

Образовательные возможности кино широко использовались в Советском Союзе, где были наработаны опыт, система производства и проката. Ежегодно по заказу Министерства образования централизованная система студий выпускала десятки фильмов, демонстрируемых на телевидении, в кинотеатрах, а также в школах и вузах в качестве учебных пособий. В СССР созданием учебного кино занимались студии научно-популярных фильмов: «Центрнаучфильм», «Школ-фильм», «Союзвузфильм», «Леннаучфильм», «Киевнаучфильм», а также кинолабораториями при некоторых высших учебных заведениях. В наше время студии были реорганизованы и вошли в состав крупных российских киностудий.

В общем процессе бурного развития отечественной киноиндустрии учебному кино уделяется недостаточно внимания. Здесь поднимается важный вопрос, связанный с осмыслением культурных / креативных индустрий, их сущностью, целями и задачами. Следует отметить, что четко обозначенных различий относительно понятий «креативные» и «культурные» индустрии еще сформулировано, наиболее обоснованным представляется подход, предложенный О.В. Лазаревой [7]. Исследователь предлагает рассматривать производство в сфере культуры с двух точек зрения: экономики в сфере культуры и культурологии. Соответственно, определение «креативные» индустрии становится предпочтительным при взгляде на возможности индустрий как ресурса экономического развития [16]; термин «культурные» подчеркивает воздействие индустрий на личность и общество, выделяет их основную направленность на производство и распространение культурных текстов [15]. Также не существует единого принципа отнесения тех или видов культурного производства к культурным / креативным индустриям, поскольку цели, задачи и пути их развития отличаются, обладают региональной, этнокультурной спецификой, зависят от различных факторов. При этом неоспоримым является их включение в процесс культурного воспроизводства. По мнению А.Я. Флиера [14], социализация и инкультурация являются основными целями культурных индустрий – они способствуют интеграции людей, приобщению к принятым культурным нормам, формируют определенную картину

мира, обеспечивая «культурную лояльность». Деятельность культурных индустрий представляет собой взаимосвязанную систему, направленную на производство: культурных артефактов; знания о культуре; общества; «человека культурного». Экранные формы, как часть повседневности, оказывающие огромное влияние на формирование личности, общества, направленные на сохранение, осмысление, производство и трансляцию культурных смыслов, оказывающие решающее влияние на процессы инкультурации и социализации, сегодня претендуют на роль «ключевого механизма, обеспечивающего процесс культурогенеза (т.е. сохранения и самовозобновления культуры)» [9, с. 28].

При этом наблюдается тенденция в рассмотрении кино преимущественно в качестве отрасли экономического развития. Исследования, связанные с вопросами развития кино, успешностью отдельных кинопроектов и целых компаний, прежде всего, ориентируются на прокат – кассовые сборы. Требуемая огромных затрат и приносящая огромные прибыли система кинофабрик создает не столько произведение искусства, сколько товар массового потребления. Согласно проведенному информационным агентством «InterMedia» исследованию [5], современные крупные транснациональные компании Голливуда «зарабатывают» на телекоммуникациях, производстве товаров и услуг и пр. Кино же, как продукт, например, у медиакорпорации «Дисней», играет относительно небольшую роль в общем доходе компании – кинотеатральные сборы составляют около 7 % прибыли. Иными словами, производство кино, по сути, приобретает функции рекламы каналов, товаров, услуг или идеолога, формирующего потребителя – его цели, чаяния, желания, определенные взгляды на жизнь и ценности. М. Маклюэн, сравнивая американское кино с «упакованными грезами», утверждал, что, благодаря фильмам, «американский образ жизни был упакован и экспортирован во все уголки земного шара» [11, с. 332].

В этой ситуации научное, учебное кино как продукт, подчас требующий не меньших затрат, чем игровой кинопроект, и при этом не ориентированный на массовый прокат, направленный не на развлечение или формирование потребителя, а на развитие личности, просто экономически не «жизнеспособен». Огромный пласт материала, имеющего колоссальную важность для интеллектуального, духовного развития общества остается за гранью интересов экранных индустрий. Деятельность научного сообщества, открытия, достижения, уникальные проекты не получают должного освещения. В свою очередь, крупные научно-исследовательские проекты, как правило, не включают в направление своей деятельности создание видеопродукции для распространения и популяризации полученных результатов. В связи с чем встает вопрос о заинтересованной в таком «продукте» как научное, учебное кино стороне.

Конечно, научное кино не исчезло. И в последние годы даже можно отметить рост интереса к этому направлению, кинодокументалистике в целом. На сегодняшний день в стране существуют крупные фестивали научного кино: Фестиваль актуального научного кино – ФАНК; Фестиваль научного и индустриального кино Сибири «Кремний» (Новосибирск); Международный кинофестиваль научно-популярных и образовательных фильмов «Мир знаний» (Санкт-Петербург); Фестиваль научно-популярных и образовательных фильмов «Умное кино», кинофестиваль учебных фильмов «Киноинтеллект», крупные фестивали документального кино «Россия» и «Послание к Человеку» и др. Номинации «научно-популярный фильм», «просветительский фильм» присутствуют в различных кинофестивалях и конкурсах, например, в конкурсе «Российская национальная премия в области неигрового кино и телевидения «Лавровая ветвь»» и др. В стране также проходят Дни научного кино. Однако это касается в большей мере фильмов для широкого зрителя, то есть выходящих в широкий прокат и являющихся авторскими произведениями. Поскольку современное научно-популярное документальное кино – это результат инициативы автора-энтузиаста, сумевшего найти средства, добиться поддержки своего проекта. Таких авторов, к сожалению, не много. Необходимо отметить, что учебное кино – это специфический кинотекст, где фокус направлен не на самовыражение автора-творца, его философскую рефлексию, хотя авторское видение, безусловно, важный элемент любого произведения. Но учебное, научное кино ставит себе целью осветить проблемы и вопросы, достижения научного знания, яснее и полнее представить определенные темы, иногда облегчить их восприятие, то есть цели образовательные, воспитательные, просветительские. И при этом, используя киноформу как средство, учебный фильм должен соответствовать определенному художественному уровню, строиться согласно законам киноискусства. Иными словами, для

создания такого фильма требуется команда профессионалов (режиссер, сценарист-редактор, оператор, монтажер, звукорежиссер, художник-постановщик, графический дизайнер), обладающая всеми навыками, необходимыми для кинопроизводства, а также имеющая определенную подготовку, позволяющую переводить на киноязык материал научной и образовательной направленности, способная работать в тесной связке с представителями науки – специалистами своей отрасли. В связи с чем создание учебного фильма, отвечающего требованиям науки, образования, искусства, это сложный и трудоемкий процесс. И результаты его имеют огромную ценность в перспективе: ежегодно с его помощью будут обучаться десятки будущих специалистов, членов нашего общества.

Поскольку государственная политика в сфере кинематографа осуществляется Правительством Российской Федерации, Министерством культуры, Департаментом кинематографии, Советом по развитию отечественной кинематографии при Правительстве Российской Федерации, наиболее крупными организациями, занимающимися поддержкой кинопроектов являются Министерство культуры Российской Федерации, Президентский фонд культурных инициатив, Фонд поддержки регионального кинематографа.

Здесь стоит отметить, что для потенциального автора идеи учебного или научного фильма создание проектной заявки будет представлять ряд подчас непреодолимых трудностей, касающихся специфики самого процесса кинопроизводства и взаимодействия вовлеченных в проект специалистов. Создание заявки на подобный проект – это специфический труд, требующий не только временных, интеллектуальных затрат, но также и профессионального опыта и навыков, с одной стороны, в области кинопроизводства, с другой, в той области знаний, которой будет посвящен фильм. И конечно, сам конкурсный отбор ставит достаточно жесткие требования и рамки, которые трудно применимы к подобного рода проектам, в связи с чем они имеют небольшие шансы на победу. В результате, каждый отдельный проект – это «счастливая случайность», объединившая в одну команду теоретиков, научно-педагогических работников и практиков сферы кино. Зачастую проекты, связанные с производством видеоматериалов образовательной, просветительской направленности, инициируются некоммерческими организациями в рамках социальных проектов разной тематики.

В какой-то мере необходимость в обеспечении учебного заведения собственным видеоконтентом решается с помощью открытых недавно при вузах медиацентров. И действительно, медиацентры, входящие в структуру крупных учебных заведений, например окружных федеральных, обладают необходимой базой для создания образовательных видеоматериалов достаточно высокого уровня – регулярные тематические передачи, курсы лекций, бесед с учеными и преподавателями (опыт медиацентра СВФУ им. М.К. Аммосова). Но, в целом, основная деятельность медиацентров направлена на информационное освещение мероприятий вуза, развитие творческих способностей, коммуникативных компетенций студентов, реализации их знаний и навыков в процессе создания медиапродуктов и пр. Создаются также крупные медиацентры в организациях, не относящихся напрямую к образовательной деятельности, но занимающихся производством научного кино с привлечением профессиональных кинематографистов. Показателен в этом отношении опыт медиацентра Национальной библиотеки РС(Я), не только занимающийся производством фильмов, но также ставший организатором первого регионального фестиваля исследовательских фильмов, который планируется сделать регулярным.

В рамках данного исследования был проведен опрос среди производителей кино, видео. Целью данного опроса было выявление причин, препятствующих развитию учебного кино, с точки зрения его создателей. Опрос охватывает небольшое количество респондентов и сосредоточен только на опыте Республики Саха (Якутия), однако учитывая, что кинематографистов, работающих в данном направлении в целом не так много, а также что регион является одним из трех центров динамичного развития киноиндустрии в России, можно сделать определенные выводы.

В опросе приняли участие 15 респондентов – это режиссеры, операторы, редакторы, руководители студий, медиацентров, представители организаций: ГНК «Сахафильм», ГАУ РС(Я) «Национальный центр аудиовизуального наследия», НВК «Саха», Студия кино-, фото-, видеотворчества ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусства», Медиацентр Национальной библиотеки РС(Я), Медиацентр филиала ФГБОУ ВО «Байкальский государственный университет», Якутская региональная общественная организация «Творческая группа «Кун О5олоро»»

(«Дети Солнца»), представители частных киностудий. Почти для всех опрошенных производство кино, видео является ведущим видом деятельности. Часть респондентов ответила на вопросы частично. Все участники опроса подтверждают необходимость учебных, научно-исследовательских, образовательных фильмов. 64% опрошенных ответили, что иногда занимаются созданием научно-исследовательских, образовательных, учебных фильмов; для двух респондентов – это основное направление деятельности. Производство фильмов научной, учебной направленности финансируется внешним заказчиком в 71,4% случаев; один производитель выбрал это направление кино по личной инициативе. К 28,6% обращаются образовательные организации с предложением создать фильм для учебных целей, к 64,3% – никогда не обращались. В качестве причин, препятствующих развитию учебного кино кинопроизводители считают: нехватку компетентных специалистов (1); незаинтересованность самих производителей – продюсеров, режиссеров (1); нерентабельность (2); нехватка консолидирующего отдела (1); отсутствие заказа (9). В качестве мер, способных содействовать развитию производства фильмов образовательной, учебной, научно-исследовательской направленности участники опроса назвали: тесное сотрудничество с научными центрами; целевой заказ; финансирование, способное заинтересовать исполнителей; принятие государственной программы; закон об образовательном кино; активность кинопроизводителей; проведение конкурсов и фестивалей; заинтересованность учебных заведений. Почти все участники опроса (кроме одного) способны регулярно создавать фильмы учебной, научно-исследовательской направленности высокого художественного уровня при наличии постоянного заказа / финансирования.

По результатам данного опроса можно сделать вывод, что главной проблемой на пути развития учебного кино является отсутствие заказа на его производство. Но от кого этот заказ должен исходить? Возможным выходом может стать опыт советских студий и инициатива учебных заведений.

Конечно, данное исследование находится на начальном этапе. Но оно открывает широкий горизонт дальнейших путей, возможно, масштабных совместных исследований в области культурных индустрий, медиа, педагогики, социологии, психологии и других направлениях.

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литер. обозрение, 2017. 504 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон-пресс; Кучково поле, 1998. – 382, [2] с.
3. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. 1434, [21] с.
4. Вовк Е.В., Везетиу Е.В. Медиацентр как медиаобразовательная технология по формированию коммуникативных компетенций студента вуза // МНКО. 2023. №1 (98). С.224-226.
5. Информационное агентство InterMedia. Культура и культурные индустрии в РФ: Аналитика 2018-2020. Результаты комплексного исследования (изд. 6-е, испр. и доп.). М., 2020. URL: http://eacop.org/wp-content/uploads/2021/01/culture_research_analitika-2020.pdf (дата обращения: 29/02/2024).
6. Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 637 с., 96 л.ил.
7. Лазарева О.В. Культурные индустрии: два аспекта понимания // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 6. С. 670-676.
8. Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // ЛОГОС. 2017. Т. 27, № 2. С. 95-156.
9. Леонов И.В., Лазарева О.В. Исследовательские горизонты» и типологии культурных индустрий // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 28-37.
10. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Изд-во ЭэстиРаамат, 1973. 138 с.: ил.
11. Маклюэн, Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский; «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2003. – 464 с.
12. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с., [16] л.
13. Разлогов, К. Э. Экран как мясорубка экрана // Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. С. 9-37.

14. Флиер А.Я. Культурные индустрии в истории современности: типы и технологии // Знание. Понимание. 2012. № 3. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/ (дата обращения: 13.06.2022).
15. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. М.: Издат. дом ВШЭ, 2018. 456 с.
16. Хокинс Д. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. М.: «Классика – XXI», 2011. 256 с.
17. Ferguson, E. S. The Mind's Eye: Nonverbal Thought in Technology / E.S. Ferguson. DOI: 10.1126/science.197.4306.827 // SCIENCE. 1977. 26 August. Vol. 197, № 4306. P. 827-836. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17730157/> (дата обращения: 19.11.2022).

УДК 75 (792)

РАБОТА Н. ТИХОНОВА «МАЙЛА БЕЛЬДЫ – НАНАЙСКАЯ АРТИСТКА» В СОБРАНИИ ДВХМ: К ИСТОРИИ КАРТИНЫ

Я.С. Крыжановская,

д-р культурологии, доцент
Хабаровский государственный институт культуры,
кафедра культурологии и музеологии,
680045, Хабаровский край, г. Хабаровск, ул. Краснореченская, 112,
тел. +79141526510,
E-mail: krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена истории картины Н.С. Тихонова «Майла Бельды – нанайская артистка» из собрания Дальневосточного художественного музея. Николай Степанович Тихонов (06.12.1914 – 22.07.1987) – советский живописец, член Союза художников СССР, в 20 лет приехавший в Хабаровск и проработавший здесь до начала Великой Отечественной войны. В рамках общественного внимания к истории края и «туземному искусству» он, как и другие дальневосточные художники, неоднократно выезжал в места проживания коренного населения Приамурья. Героиней работы Н. Тихонова 1937 г. стала Майла (Мария) Бельды, участница единственного профессионального нанайского театра, работавшего недолгое время в с. Найхин Нанайского р-на Хабаровского края. Анализируется судьба этого уникального театра, возникшего в 1934 г. как любительский молодежный коллектив, но уже в 1939 г. получившего статус профессионального, восстанавливается репертуар, включающий не только сценические версии нанайского фольклора и пьесы агитационного содержания, но и русскую классику, пьесы советских авторов. Причинами закрытия театра в 1940 г. стали не только отдельные недостатки в работе коллектива, но и изменившиеся приоритеты в национальной государственной политике. Автор отслеживает судьбу ведущей актрисы этого уникального театра, исполнительницы главных женских ролей Марии Степановны Бельды, запечатленной Н. Тихоновым. Именно она дебютировала в роли нанайской девушки в пьесе «Сайала», с которой и началась история театра из Найхина. Портреты других участников театра, работавшего в с. Найхин до 1940 г., созданные С.С. Витухновской и Г.А. Цивилевым, хранятся в музеях г. Комсомольска-на-Амуре.

Ключевые слова: Дальневосточный художественный музей, культура 1930-х годов, любительский театр, Найхин, нанайцы, национальный театр, самодеятельный театр, Тихонов Н.С.

THE WORK OF N. TIKHONOV "MAILA BELDY – NANAI ARTIST" " IN THE COLLECTION OF DVKHM: TO THE HISTORY OF THE PAINTING

Y.S. Kryzhanovskaya,
Grand PhD in Culture Studies,
Associate Professor, Head of Department of Cultural
Studies and Museology,
Khabarovsk State Institute of Culture (Russia, Khabarovsk);
112 Krasnorechenskaia st.,
Khabarovsk, 680045, Russia;
tel. +7(914)152-65-10.
E-mail: krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the history of N.S. Tikhonov's painting "Maila Beldy – Nanai artist" from the collection of the Far Eastern Art Museum. Nikolai Stepanovich Tikhonov (06.12.1914 – 07/22/1987) was a Soviet painter, a member of the Union of Artists of the USSR, who came to Khabarovsk at the age of 20 and worked here before the outbreak of the Great Patriotic War. As part of the public attention to the history of the region and "native art", he, like other Far Eastern artists, repeatedly traveled to the places of residence of the indigenous population of the Amur region. The heroine of N. Tikhonov's work in 1937 was Maila (Maria) Beldy, a participant in the only professional Nanai theater, who worked for a short time in the village of Naikhin in the Nanai district of the Khabarovsk Territory. The fate of this unique theater, which arose in 1934 as an amateur youth collective, but already in 1939 received the status of a professional one, is analyzed, the repertoire is restored, including not only stage versions of Nanai folklore and plays of propaganda content, but also Russian classics, plays by Soviet authors. The reasons for the closure of the theater in 1940 were not only individual shortcomings in the work of the team, but also changed priorities in national public policy. The author examines the fate of the leading actress of this unique theater, the performer of the main female roles Maria Stepanovna Belda, depicted by N. Tikhonov. It was she who made her debut as a Nanai girl in the play "Sayala", with which the history of the theater from Naykhin began. Portraits of other participants of the theater, who worked in the village of Naikhin until 1940, created by S.S. Vitukhnovskaya and G.A. Tsvilev, are kept in the museums of Komsomolsk-on-Amur.

Key words: Far Eastern Art Museum, culture of the 1930s, amateur theater, Naikhin, Nanais, national theater, amateur theater, Tikhonov N.S.

Работа художника Н. Тихонова «Майла Бельды – нанайская артистка» из собрания Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск) нечасто появляется на выставках, но всегда привлекает внимание зрителя, – привлекает своей колористической яркостью, а также незаурядностью образа. Кто же такая эта Майла Бельды, и почему она в 1937 г. так заинтересовала художника?

Николай Степанович Тихонов (06.12.1914 – 22.07.1987) – известный советский живописец, член Союза художников СССР [5, с. 42]. На Дальний Восток из Москвы он приехал молодым художником в 1930-е гг., когда Хабаровск как столица образованного новым административным делением Дальневосточного края на время стал центром художественной жизни всего региона. В это время, в 1931 г., только открылся Художественный музей – на основе собрания картин и скульптур, присланных из центральной части России, в 1932 г. состоялась первая краевая художественная выставка. Искусству, в том числе изобразительному, в его просветительской и идеологической функции, уделялось много внимания. Именно в это время на Дальний Восток из центра страны приезжает целый ряд художников. Кто-то, как Г.А. Цивилёв, остается здесь навсегда, а кто-то приезжает поработать на время – как С.С. Витухновская, Х.М. Сандлер и др. Н.С. Тихонов проработал в Хабаровске до начала Великой Отечественной войны. В ноябре 1939 г., когда был учрежден оргкомитет Союза советских художников по Хабаровскому краю, который должен был сформировать устав будущего Союза, Н.С. Тихонов вошел туда одним из первых. А в феврале 1941 г., когда официально была создана Хабаровская организация Союза советских художников, Николай Степанович стал членом этой организации.

В это время одной из важнейших тем в творчестве дальневосточных художников становится тема, связанная с отражением культуры и быта коренного населения Приамурья. Так, обращая

особое внимание на «туземное искусство», газета «Тихоокеанская звезда» еще в июле 1927 г. писала: «В противоположность так называемому цивилизованному обществу, в котором искусство выродилось в форму полной оторванности от текущей практической жизни, стремление к художественному творчеству туземных народностей проникает во все уголки их жизни и быта... Видеть в местных музеях образцы подлинного туземного художественного творчества в их блестящем разнообразии неизмеримо более ценно и необходимо, чем какие-нибудь висящие там сейчас полотна ложноклассической живописи... Туземное искусство заслуживает, а интересы края требуют этого» [2].

Следуя этим общественным вызовам, хабаровские художники на заседании постановляют: «В целях наибольшей увязки с научно-исследовательской работой по изучению края вообще и необходимости наиболее активной работы по изучению богатого и самобытного искусства туземцев Дальневосточного края, а также ввиду нецелесообразного распыления немногочисленных в Хабаровске научных художественных сил по различным организациям, считать полезным для дела предложить Совету дальневосточного общества краеведения слиться для совместной работы, организовав при обществе художественную секцию» [7].

Собирая материалы для своих произведений, местные художники выезжали в командировки в национальные районы. Именно так появилась целая серия портретов участников Найхинского национального театра, созданных во 2-ой пол. 1930-х гг. Г.А. Цивилёвым, С.С. Витухновской и Н.С. Тихоновым и хранящихся сейчас в музеях г. Хабаровска и Комсомольска-на-Амуре.

Нанайский театр из с. Найхин – уникальное явление дальневосточной культуры 1930-х гг. В наследии коренных этносов региона зрелищные формы к нач. XX в. были представлены исключительно как обрядовые зрелища. Рождение театральных форм приходится на 1930-е гг. и было обусловлено не столько естественными процессами эволюции народного зрелища, сколько целенаправленной культурной политикой молодого советского государства. Появление театральных форм в национальных селах региона стало частью социально-педагогического государственного эксперимента по осуществлению культурной революции среди национальных меньшинств Дальнего Востока.

В формировании коллектива нанайского театра активное участие принимали выпускники Ленинградского института народов Севера. В начале 1930-х гг. студенты-нанайцы под руководством педагога Л.Б. Жуковой организовали театральный кружок, где, опираясь на фольклор, создали пьесу «Сайла» на национальном языке, посвященную бесправному положению нанайских женщин в условиях дореволюционного быта. Позже, когда студенты вернулись домой, к ним присоединилась местная молодежь. Общими усилиями в 1934 г. в Найхине появился драматический кружок из 16 человек под руководством выпускника Института народов Севера Б. Ходжера. Первой постановкой нового коллектива была пьеса «Сайла», сюжет которой объединил элементы фольклора с темой социальных преобразований: нанайскую девочку Сайлу еще в младенчестве родители обручили с богатым охотником, прошли годы, наступило время невесте идти в дом предназначенного ей мужа. Но времена изменились, и новое поколение восстает против старого обычая.

Успех первой постановки на нанайском языке подтолкнул районные власти поставить вопрос об организации на основе драматического кружка национального театра. В результате в 1935 г. крайисполком принимает решение о создании «нанайского передвижного театра с актерами в количестве 18 человек с целью национальной и общей культуры колхозников» [3, л. 13].

Найхинский театр изначально формировался как театр молодежный, где средний возраст участников составлял 20–25 лет. Самой красивой и певучей актрисой была Мария Степановна Бельды. Она родилась в 1916 г. в селе Найхин, в Нанайский театр пришла в 18 лет, – и ей сразу доверили главную роль в первом спектакле «Сайла». Позже были и другие героини. Именно ее в 1937 г. изобразил художник Н.С. Тихонов на портрете, хранящемся сейчас в Дальневосточном художественном музее.



Тихонов Н.С. (1914–1987)
«Майла Бельды – нанайская артистка». 1937.
Холст. Масло.
Дальневосточный художественный музей
(г. Хабаровск)
Ж-478

В ежегодных отчетах, представляемых Краевым управлением по делам искусств, найхинский театр фигурирует как стационарный нанайский драматический театр на 200 мест (своего здания не было, коллектив работал в помещении клуба). Труппа активно гастролировала. На лодках, повозках артисты добирались до отдаленных стойбищ, ездили в Николаевск-на-Амуре, Хабаровск. Театральная бригада обслуживала и население всех соседних сел, леспромхозов, где артистов всегда встречали очень тепло. Только за 1936 г. было дано 64 спектакля, которые посмотрели 9000 взрослых зрителей и 1900 школьников, многие из которых впервые встретились с искусством сцены.

В среде людей, никогда не видевших театра, даже не умеющих читать, этот любительский коллектив воспитывал «потребителя искусства», формировал «культурного зрителя и слушателя». По своим задачам это был просветительский театр, который использовался немногочисленной национальной интеллигенцией того времени и как форма пропаганды обновления общества, и как средство художественно-эстетического воспитания нового зрителя.

К концу 1930-х гг. пьесы на местном материале, инсценировки нанайских сказок уступают место переводной драматургии. Здесь и русская классика, и пьесы советских авторов. В репертуаре театра присутствует «Женитьба» Н.В. Гоголя, а фрагменты пьесы А.Н. Островского «Без вины виноватые» шли под названием «Кто виноват?». В 1937 г. к 20-летию Октябрьской революции ставится отрывок из «Мятежа» Д. Фурманова. Год спустя идет «Платон Кречет» А. Корнейчука, небольшой отрывок из пьесы Б. Тура и Л. Штейна «Очная ставка» под названием «Врачебный долг», пьеса А. Арбузова «Шестеро любимых» и др.

В документах тех лет отмечается высокое качество постановок нанайского театра, «по своему художественному уровню не уступающих постановкам крупных краевых театров». Это и стало одной из причин изменения в 1939 г. статуса коллектива – из самодеятельного он стал профессиональным, а состав увеличился с 18 до 25 человек [6, Д. 4. Л. 147].

«Подобная стремительная профессионализация небольшого сельского театра только сегодня может кого-то удивить. Однако для театрального процесса того периода это было весьма

распространенное явление. Быстрый перевод любительских кружков в статус профессиональных трупп был обусловлен как объективной потребностью времени, так и надуманной установкой (в основном деятелей пролеткультовского толка) на скорое завоевание рабоче-крестьянским театром ведущих позиций в профессиональном искусстве» [4, с. 64].

Если первые годы работы найхинского театра отмечены исключительно позитивными рецензиями, то к концу 1930-х гг. стали очевидны серьезные проблемы, с которыми столкнулся коллектив. Отдельные успехи, достигнутые театром, по-настоящему не были закреплены и не развивались дальше. Документы того времени свидетельствуют о разрыве между требованиями к нанайскому коллективу, уже получившему статус профессионального, и его реальными возможностями. Местные актеры-полупрофессионалы, руководимые такими же любителями, не имеющими театральной подготовки, нуждались в кадрах «художественных воспитателей (руководов)». Без этого трудно было рассчитывать на прогресс национального театра в далеком селе. Однако, должной профессиональной поддержки коллектив не получил – и к осени 1940 г. нанайский театр перестает существовать. Приказом № 238 от 31.07.1940 г. он был реорганизован в районный Дом народного творчества, которому и было передано все имущество театра [3].

Взгляду из сегодняшнего дня мотивы ликвидации национального найхинского театра видятся не просто в недостатках конкретного коллектива. Конечно, было и нежелание чиновников от культуры помогать отдаленному, труднодоступному театру, было и сокращение государственных дотаций. Но за всем этим стоит главное – изменившиеся в конце 1930-х гг. приоритеты в национальной государственной политике. В это время все ярче заявляет о себе тенденция т.н. классового подхода, связанного с выхолащиванием национального содержания в пользу «советского», т.е. идеологически выдержанного. В духе слияния наций и сложения новой общности людей – советского народа – начинается постепенная ликвидация этнокультурных институтов, в том числе национальных театров. Театру было суждено окончательно превратиться в орудие идеологического воспитания, подчиненного целям социалистического строительства в СССР.

После закрытия уникального национального коллектива судьбы его участников складывалась уже вне сцены. Марии Степановны Бельды, та самая Майла с портрета Н. Тихонова, ведущая исполнительница театра, имевшей первую из трех (самую высокую по зарплате) категорию, в годы войны работала в колхозе «Нанайский партизан» с. Болонь Нанайского р-на (ныне с. Ачан). Была удостоена медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.». По свидетельству самой участницы, после войны ее неоднократно приглашали для работы в Хабаровскую филармонию, но семья и дети этому помешали. Муж Марии Степановны – ведущий актер нанайского театра Тимофей Кангавич Киле – 22 июня 1941 г. в числе первых ушел на фронт, был ранен, вернулся в 1944 г. и вскоре умер.

Ушел на фронт и автор живописной работы, художник Н.С. Тихонов. Известно, что в составе Нарвской дивизии рядовым бойцом он прошёл с боями путь от Ленинграда до Румынии. И где бы он ни был, в каких бы труднейших условиях не находился, везде воин-художник не расставался с карандашом, кистью, блокнотом, делая по горячим следам наброски боевых событий, фронтовых будней, создавая незабываемую летопись Великой Отечественной войны. Большую ценность представляют портретные зарисовки Н. Тихонова, в которых художник запечатлел своих товарищей по оружию – бойцов и командиров. Наиболее плодотворным оказался период творчества художника на Нарвском фронте. Нарве и боям на Нарвском плацдарме он посвятил около 100 своих работ, большая часть которых хранится в Нарвском городском музее.

А хранящаяся в ДВХМ работа Н. Тихонова «Майла Бельды – нанайская артистка» и сегодня сохраняет для нас память об уникальном, единственном за всю историю профессиональном нанайском театре и его ведущей актрисе.

1. В канун 75-летия Великой Победы... «Рисунки войны...» Николай Степанович Тихонов // https://vk.com/wall-57835167_2269

2. Внимание туземному искусству // Тихоокеанская звезда. 1927. 6 июля. №630.

3. Документы исполнительного Комитета Нанайского районного Совета депутатов трудящихся (с. Троицкое на Амуре) за 1939-1940 гг. // ГАХК. Ф. 1747. Оп.1. Д. 4, 14, 75, 78.

4. Крыжановская, Я. С. Рождение Амурского театра (1920-1940 гг.) // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2011. № 1(29). С. 58-66.
5. Люди Амура: этнокультурные традиции народов Приамурья в творчестве художников России. XX век: Выставка живописи и графики из собраний музеев Хабаровского края: альбом-каталог / Дальневост. художеств. музей; авт.-сост. Т.В. Лементович, Е.В. Быкова, Е.Н. Каляманская. Хабаровск : [б. и.], 2008.
6. Приказы по хабаровскому Управлению по делам искусств за 1939-1940 гг. // ГАХК. Ф. 1691. Оп.1. Д.4, 6, 7.
7. Протокол заседания Хабаровской ассоциации художников // ГАХК Ф. Р-1630. Оп.1. Д.1. Л.1

УДК 782, 78.071.1, 7.071.2

ДИРИЖЁР И КОМПОЗИТОР Д.Д. ПЕКАРСКИЙ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ

И.И. Крыловская,

ДВФУ, доцент Департамента искусств и дизайна
Школы гуманитарных наук и искусств,
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10, e-mail: krylovskaya.ii@dvfu.ru

Аннотация. Настоящее исследование посвящено изучению жизни и творчества на Дальнем Востоке России Д.Д. Пекарского – одного из лучших дирижёров оперетты, автора произведений для музыкального театра. Пребывание музыканта на Дальнем Востоке региональным искусствоведением не изучалось. В работе выявляется и вводится в научный оборот широкий круг источников, позволивший восстановить события жизни и деятельности Д. Пекарского в регионе в 1930-х годах, а также устанавливается значение деятельности композитора для музыкальной и театральной культуры края. В результате исследования подтверждается серьёзная заслуга Д. Пекарского в формировании высокопрофессионального артистического состава труппы Хабаровского краевого театра музыкальной комедии. Выявляется его роль в становлении профессионального музыкального образования на Дальнем Востоке. В результате плодотворной композиторской деятельности Д. Пекарским были созданы первые в истории региона крупные симфонические произведения и сформированы два постоянных симфонических оркестра, получен интересный опыт в создании музыки к спектаклю национального театра, написаны 5 советских оперетт, в том числе – первая музыкальная комедия, отразившая дальневосточную тематику, написано первое на Дальнем Востоке оперное сочинение.

Ключевые слова: дирижёр Д.Д. Пекарский, композитор Д.Д. Пекарский, Хабаровский краевой театр музыкальной комедии, симфонический оркестр Приморского радиокomiteта, оперетта «Ки-сань», оперетта «Как её зовут», оперетта «Миллион Антониев», музыкальный техникум Хабаровска, музыкальный театр Дальнего Востока, дальневосточная опера.

CONDUCTOR AND COMPOSER D.D. PEKARSKY IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE AND MUSICAL THEATER OF THE RUSSIAN FAR EAST

Abstract. This study is devoted to the study of the life and work of D.D. Pekarsky, one of the best operetta conductors and author of works for musical theater, in the Far East of Russia. The musician's stay in the Far East has not been studied by regional art history. The work identifies and introduces into scientific circulation a wide range of sources, which makes it possible to reconstruct the events of D. Pekarsky's life and work in the region in the 1930s, and also establishes the significance of the composer's activities for the musical and theatrical culture of the region. As a result of the study, the serious merit of D. Pekarsky in the formation of a highly professional artistic composition of the troupe of the Khabarovsk Regional Musical Comedy Theater is established. Its role in the development of professional music education in the Far East is revealed. As a result of the fruitful composing activity of D. Pekarsky, the first large symphonic works in the history of the region were created and two permanent symphony orchestras

were formed, interesting experience was gained in creating music for a national theater performance, 5 Soviet operettas were written, including the first musical comedy that reflected the Far Eastern theme, the first opera composition in the Far East was written.

Key words: conductor D.D. Pekarsky, composer D.D. Pekarsky, Khabarovsk Regional Theater of Musical Comedy, Symphony Orchestra of the Primorsky Radio Committee, operetta «Ki-san», operetta «What's Her Name», operetta «Million Antoniev», Khabarovsk Music College, musical Far East Theater, Far Eastern Opera.

Музыкально-театральная культура российского Дальнего Востока приобретала новые черты и наполнялась событиями благодаря творчеству ярких и талантливых личностей – деятелей культуры и искусства, оставивших заметный след в художественной культуре региона. В дореволюционный период такими людьми на дальневосточной окраине были театральные антрепренёры А. Иванов и Е. Долин, а в начале советского периода – пианист и композитор Д. Гейгнер¹.

В начале 1930-х гг. исполнительная власть в Дальневосточном крае (ДВК) стала предпринимать шаги для привлечения и закрепления в регионе музыкально-театральных кадров. В это же время в Хабаровске началась деятельность дирижёра и композитора Дмитрия Давидовича Пекарского, с именем которого почти 10 лет были связаны наибольшие достижения Хабаровского музыкального театра.

В исследованиях по истории музыкальной и театральной культуры Дальнего Востока совершенно отсутствуют подробности о жизни и деятельности Д. Пекарского². Поэтому в настоящей работе будут впервые представлены сведения о его пребывании в регионе и дана оценка творческой деятельности. Проведение исследования потребовало комплексного подхода. Кроме указанных задач, автору необходимо было решить ещё одну – выявить источниковую базу, что обусловило также источниковедческий подход. В процессе работы были использованы внутренние документы театра (приказы, годовые бухгалтерские отчёты, промфинпланы), материалы дальневосточной периодики, а также интернет-ресурсы. Большинство источников впервые вводятся в научный оборот.

Вначале обратимся к доступным интернет-источникам. Основной из них – театральный сайт «Кино-Театр.РУ» [5]. Из всех биографических данных на этом сайте указано, что Дмитрий Давидович Пекарский родился в 1906 г. (место рождения неизвестно), был главным дирижёром Сталинградского (Волгоградского) театра музыкальной комедии, что он заслуженный деятель искусств РСФСР (22.07.1961), умер 6 мая 1981 г. в Москве и похоронен на Кузьминском кладбище. Режиссёр Э. Шестаков, сотрудничавший с дирижёром в Сталинградском театре музкомедии, разместил на сайте информации о дирижёре, относящуюся к 1950-м – 1960-м гг. С деятельностью Д. Пекарского информант связывал небывалый взлёт Сталинградского театра музкомедии в 1950-х гг. В это же время там работал блестящий режиссёр – Ю. Хмельницкий (ученик А. Таирова), замечательные комики народные артисты РСФСР А.В. Ильинский и Г. Гросс (перешёл из Московского театра оперетты). Однако в конце 1950-х гг. они оба ушли из жизни и, как пишет Э. Шестаков, «от театра остались лишь воспоминания» [5]. В начале 1960-х гг. Д. Пекарский уходит из театра и становится преподавателем Волгоградского училища искусств, где была открыта специальность по подготовке артистов музыкального театра. Первый дипломный спектакль, постановку которого осуществил Э. Шестаков силами студентов училища совместно с Д. Пекарским, был «Сын клоуна» И. Дунаевского. Спектакль повторяли 11 вечеров подряд, вместо одного, максимум двух вечеров (если был второй состав исполнителей). Э. Шестаков вспоминал: «До сих пор помню влажные глаза Пекарского, смотревшего, как толпа зрителей миновала стоящее рядом здание драмтеатра и набивалась в небольшой амфитеатр училища, где усилиями юных талантов – наших учеников – царили Исаак Дунаевский, король советской оперетты и Дмитрий Пекарский – безусловно, крупнейший дирижёр, работавший в этом жанре» [5]. Ещё один комментатор сайта – волгоградец Ю. Ильинов, написал, что, по словам очевидцев, Д. Пекарский был дружен с И. Дунаевским [там же].

Последняя доступная информация о Д. Пекарском размещена в многотомной «Театральной энциклопедии», изданной в 1960-х гг.³ В статье «Московский театр оперетты» указано, что в разные годы в нём работали «дирижёры – М. Н. Жуков, А. А. Залевский, Д. Д. Пекарский [курсив наш – И.К.], Г. С. Фукс-Мартин» [6]. Таким периодом работы могли быть только 1940-е гг., после которого Д. Пекарский и приехал в Сталинград⁴.



Дирижёр и композитор Д.Д. Пекарский

В 1930-х гг. дирижёр и композитор Д. Пекарский работал на российском Дальнем Востоке. К сожалению, не удалось установить точную дату его приезда в Хабаровск, а также причину, по которой он приехал в регион. Первый документ, зафиксировавший пребывание Д. Пекарского в музыкальном театре ДВК⁵ – приказ по личному составу № 51 от 30.06.1931 г., в котором объявлялся выговор артисту тов. Кашкину за отказ выполнять указания дирижёра Пекарского [7, Д. 2, л. 13]. Этот документ позволяет предположить, что музыкант поступил на службу в труппу до начала театрального сезона: возможно, в конце лета – начале сентября 1930 г.

Ещё один документ за 1936 г., добавивший сведений о Д. Пекарском – некое досье на руководящий и артистический состав, возможно, из Дальневосточного управления театрально-зрелищными предприятиями (ДВК УТЗП/УЗП), в котором приведён список театральных работников региона с краткими характеристиками и сведениями «о художественной ценности и общественной значимости работника». Вторым в списке был указан Д. Пекарский. Отмечено, что он «индивидуальность», «крепкий работник, общественник, есть культура». Предыдущим рабочим местом до приезда в ДВК указан г. Вознесенск [8, Д. 202, л. 41] (возможно, Иваново-Вознесенск).

Для музыкального театра ДВК начало 1930-х гг. было сложным периодом. В материалах хабаровской периодики в это время отчётливо прослеживается идеологическое давление, которое начинают оказывать на его коллектив. В одной из статей в конце театрального сезона 1930/1931 гг. корреспондент Сергей Глаголь написал, что творческий метод музыкального театра совершенно не мог мобилизовать массы на выполнение «важнейших хозяйственно-политических кампаний» в решающий третий год пятилетки [9].

В 1931 г. исполнительные органы ДВК начинают вести активную работу по перестройке всего театрального дела и закреплению в регионе артистических кадров. В результате в 1932 г. была кардинально реорганизована работа двух музыкальных трупп и произведено стационарирование музыкального театра в Хабаровске⁶. Возможно, сложности происходящих событий подвигли Д. Пекарского вместе с супругой в сентябре 1932 г. уволиться из труппы, что следует из приказа по дальневосточному музыкальному театру № 82 от 17.09.1932 г. [7, Д. 2, л. 54 об.]. Но уже в начале следующего театрального сезона 1933/1934 гг. музыканта вновь приглашают на работу в уже стационарный Хабаровский краевой театр музыкальной комедии в качестве дирижёра и заведующего музыкальной частью. В этой должности Д. Пекарский работал в театре ещё пять сезонов. Назначение его в 1933 г. было отмечено в прессе, где сообщалось о его творческих достижениях: «...Пекарский, свободный художник, композитор (написавший симфонию “Завод” и ряд других произведений)» [11].

ДВК УТЗП, проводя работу по улучшению артистического состава, своим приказом № 242 от 3.12.1933 г. обязало административно-художественных руководителей театра, в числе которых упомянут Д. Пекарский, в кратчайший срок представить свои соображения о «лишних и недостающих людях» по всем цехам театра, а также имеющих недостаточную квалификацию для работы в нём

«на предмет срочной замены их и приглашению новых лиц» [8, Д. 8, л. 63 об.]. Работа по совершенствованию кадрового состава была проведена достаточно серьёзная. В феврале 1934 г. Д. Пекарский и ещё несколько административных работников театра приказом по ДВК УЗП (№ 7 от 14.02.1934 г.) были командированы во Владивосток, Москву и другие города СССР для комплектования состава работников театра [8, Д. 19, л. 4]. И уже через три недели заведующий музыкальной частью Д. Пекарский принял участие в заседании комиссии по пересмотру договоров работников музыкального театра, где был утверждён состав постоянной труппы, оклады, условия работы, обязанности и вопросы амортизации [8, Д. 40, л. 17].

Несомненный интерес представляют три архивных документа, свидетельствующих о признании заслуг Д. Пекарского в организации работы труппы музыкального театра в Хабаровске и Владивостоке в сложных творческих и бытовых условиях в сезон 1934/1935 гг. В ноябре 1934 г. дирижёр был премирован дирекцией музтеатра аппаратом ЭКЛ-4⁷, в том числе за то, что своим личным примером повёл «за собой массу по преодолению трудностей» [8, Д. 76, л. 20]. К 1 мая 1935 г. Д. Пекарского за исключительно ударную работу, связанную с открытием сезона в 1934 г. дирекцией Край УТЗП планировалось премировать демисезонным пальто (проект приказа) с формулировкой: «При отсутствии времени для подготовки и неполном составе оркестра, проявил подлинно ударные темпы в работе своевременно и качественно открыл сезон» [там же, л. 9]. Третий документ «О премировании работников театров» появился в конце сезона 1934/1935 гг. – проект постановления президиума исполкома ДВК. В п.3 записано о премировании «зав. музыкальной частью главного дирижёра т. Пекарского за налаживание работы оркестра и качественные показатели композиторской работы» грамотой и месячным окладом [8, Д. 74, л. 3].

Три сезона с осени 1933 и до лета 1936 г. – самые яркие страницы деятельности Д. Пекарского в ДВК. С открытия музыкального театра и премьеры оперетты «Холопка» 26 октября 1933 г. в прессе регулярно появляются отзывы о прекрасной работе с оркестром главного дирижёра. Это всегда становилось залогом успеха спектакля у публики [12; 13].

В этом же сезоне наметилось ещё одно направление деятельности Д. Пекарского. После организации и проведения хабаровским радиокомитетом 30 октября 1933 г. большого симфонического концерта, в прессе появляются горячие отклики с предложениями организовать такие мероприятия на постоянной основе, для чего необходимо задействовать все имеющиеся крупные исполнительские силы, в том числе оркестр музыкального театра и его музыкального руководителя – дирижёра и композитора Д. Пекарского [14]. Однако в Хабаровске в этой области он смог реализоваться позднее – 25 февраля 1935 г. под управлением дирижёра Д. Пекарского состоялся концерт симфонической музыки, в котором приняли участие объединённые силы артистов оркестров города. Корреспондент С. Михайлов назвал это большим культурным событием, подтвердившим наличие исполнительских сил для организации хороших симфонических концертов в Хабаровске. Мастерство оркестрантов и дирижёра подтверждалось серьёзной программой концерта: 4 симфония П. Чайковского, II часть концерта для виолончели с оркестром Ш. Берио, I часть концерта для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона, «Тюркские фрагменты» М. Ипполитова-Иванова, увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Смерть Озе» Э. Грига [15].

Д. Пекарский был инициатором создания постоянного симфонического оркестра и во Владивостоке (сезон 1935/1936 гг.) и всемерно способствовал поддержанию симфонического исполнительства. Так же как и в Хабаровске, им был собран объединённый оркестр из 50 человек, который впервые выступил 31 августа 1935 г. на сцене гортеатра на торжественном вечере молодёжи. Начало получило огромную поддержку прессы и общественности города [16].

После преодоления ряда трудностей бюрократического, финансового и бытового характера, во Владивостоке при Приморском областном радиокомитете был организован большой симфонический оркестр, и в декабре 1935 г. начались его концерты под руководством главного дирижёра Д. Пекарского.

Первый концерт оркестра радиокомитета состоялся 7 января 1936 г. В программе была 1-я симфония В. Калинникова, «Половецкие пляски» А. Бородина, а также музыка М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова [17]. Владивостокская периодика зафиксировала проведение семи симфонических концертов под руководством Д. Пекарского. Сведения о последнем относились к 19 февраля

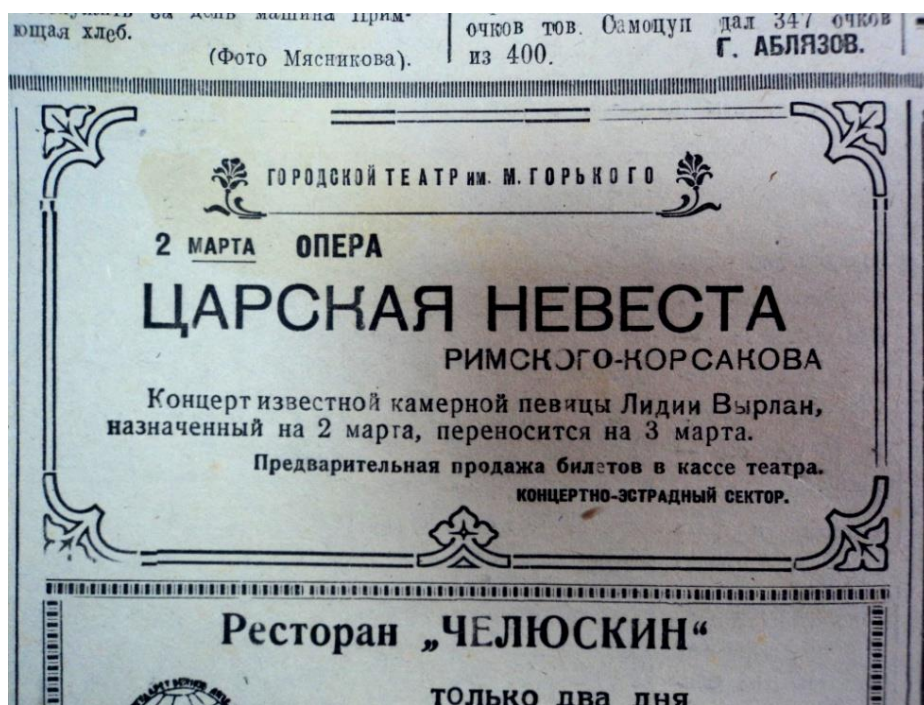
1936 г. – он был посвящён творчеству П. Чайковского. Здесь же сообщалось, что оркестр радиокomiteта приступил к подготовке новой программы из музыки Н. Мясковского [18]. Одним из последних выступлений Д. Пекарского за пультом симфонического оркестра был концерт 25 ноября 1938 г. в Хабаровске, который также был посвящён творчеству П. Чайковского⁸.



Тихоокеанская звезда. № 44 (22 февраля).
Анонс симфонического концерта 25.02.1935 г. в Хабаровске

Пребывание группы музыкального театра весь зимний сезон 1935/1936 гг. во Владивостоке было отмечено ещё одним ярким событием для музыкально-театральной культуры города, к которому имел непосредственное отношение дирижёр Д. Пекарский. В музыкальном техникуме Владивостока силами учащихся оперного класса решили поставить оперу Н. Римского-Корсакова «Царская невеста». Д. Пекарский предложил осуществить этот замысел совместно с симфоническим оркестром радиокomiteта. Помощь в оформлении спектакля оказал художник театра Цыбаровский. Премьера состоялась 25 февраля 1936 г. на сцене городского театра и была встречена общественностью с большим энтузиазмом [19].

Красное знамя. 1935. № 290 (18 декабря). Анонс сезона симфонических концертов во Владивостоке



Красное знамя. 1936. № 48 (29 февраля). Анонс второго спектакля во Владивостоке

Д. Пекарский имел непосредственное отношение к становлению профессионального музыкального образования в крае. Несмотря на формирование большого постоянного артистического состава труппы музтеатра, в нём всё равно происходила ротация, и проблема завоза кадров по-прежнему оставалась актуальной. Всё больше назревала необходимость воспитания профессиональных исполнительских кадров непосредственно в регионе. С этой целью осенью 1934 г. Д. Пекарскому было поручено обследовать деятельность музыкальной школы в Хабаровске. Благодаря его положительному заключению, комиссия отдела образования выработала предложение о целесообразности открытия в Хабаровске музыкального техникума с сентября 1935 г. на 60 человек с отрывом от производства [8, Д. 69, л. 3]. Техникум был вновь открыт в сентябре 1935 г. и больше не закрывался во многом благодаря работе музыкального театра, который остро нуждался в кадрах⁹.

Д. Пекарский был вторым профессиональным композитором, работавшим на советском Дальнем Востоке¹⁰ до начала 1940-х гг. Кроме музыкального театра он сотрудничал с воинскими и городскими ансамблями песни и пляски в Хабаровске, для которых писал оркестровые и вокально-хоровые сочинения. Начиная с 1935 г. в симфонических концертах Д. Пекарский исполнял написанный им «Марш ОКДВА¹¹». Вероятно, для одного из городских молодёжных ансамблей в 1938 г. им написана песня «Дальневосточная-комсомольская» на текст А. Копштейна и С. Бытового, ноты которой были опубликованы в № 247 газеты «Тихоокеанская звезда» за 1938 г.¹²

Как композитору Д. Пекарскому были подвластны крупные жанры. Выше упоминалась симфония «Завод», которую композитор написал до приезда на Дальний Восток. В 1938 г. уже в Хабаровске, по рассказу самого Д. Пекарского у него в черновике была готова «Дальневосточная симфония» [21]. Хотя непосредственно в регионе она не исполнялась, но это был первый зафиксированный факт создания крупного симфонического произведения на российском Дальнем Востоке.

Находясь на гастролях во Владивостоке весной 1935 г. Д. Пекарский получил ещё один интересный композиторский опыт. Ему было предложено написать музыку к спектаклю владивостокского китайского Северного театра «Рычи, Китай» по пьесе С. Третьякова. Ранее хабаровская пресса обещала, что спектакль будет сопровождаться специальной музыкой, написанной для оркестра с китайскими и европейскими инструментами [22]. Но во Владивостоке условия оказались иными и, несмотря на то, что композитор использовал китайские народные мелодии, их красочность, как полагал рецензент, была потеряна «из-за перевода на европейский оркестр». Композитору рекомендовалось поработать ещё над партитурой, чтобы «сохранить в оркестровке всё своеобразие и богатство национального китайского музыкального творчества» [23].

Самый важный композиторский вклад Д. Пекарского в музыкально-театральное искусство Дальнего Востока связан с созданием нового советского репертуара для театра оперетты. За время работы в регионе композитором создано 5 оперетт. Первой в периодике упомянута музыкальная комедия на текст Салоденина и С. Бытового «Безумец», написанная в 1934 г. по заказу Край УТЗП. В газете было указано, что пьеса принята к постановке и пойдёт в трёх театрах – Харьковском, Пермском и Дальневосточном [24]. Однако ни в прессе, ни в документах театра никаких сведений о постановке этой музыкальной комедии на хабаровской сцене не обнаружилось.

Следующие две оперетты были написаны Д. Пекарским в 1935 г.: «Ки-сань» на текст С. Бытового и В. Вознесенского и «Как её зовут» по пьесе Н. Адуева. Премьерные постановки прошли в Хабаровске и Владивостоке. Написание первой из них было связано с объявленным конкурсом по созданию оперетты на современный сюжет. Значение её для дальневосточного музыкального театра – она была первой опереттой на региональную тематику¹³. Премьера имела важное культурное значение, т.к. краевой музыкальный театр первый из дальневосточных поставил современную политически-актуальную пьесу. Она рассказывала о тяжёлом положении корейского крестьянина за рубежом, вынужденного продавать своих детей, чтобы не умереть с голода и противопоставлении жизни в советском Приморье, где была радостная колхозная жизнь корейских трудящихся. Тем не менее, композитору был предъявлен упрёк, что «в музыке нет крепкого и легко запоминающегося мотива корейской народных мелодий» и «он слишком увлекается европейской оркестровкой» [25]. Премьера второй оперетты – «Как её зовут» – состоялась в 1936 г. во время работы театра во Владивостоке¹⁴.

Осенью 1938 г. была завершена и состоялась премьера 4-й оперетты Д. Пекарского «Миллион Антониев» по пьесе Г. Градова и В. Орлова. На сцене Хабаровска сама пьеса появилась ещё в 1931 г. Тогда же в публикации С. Глаголя она была признана ярким антирелигиозным произведением. Однако автор полагает, что и пьеса, и написанная оперетта носили яркий сатирический характер. Задачей её авторов, прежде всего, было осмеяние буржуазных нравов и показ их уродливых сторон. Что касается музыки оперетты, то её автор проявил мастерское владение опереточным стилем¹⁵.

Ещё об одной оперетте на музыку Д. Пекарского стало известно из публикаций в «Тихоокеанской звезде» в ноябре 1938 г. Небольшая заметка сообщала, что поэты С. Бытовой и А. Копштейн пишут для краевого музыкального театра оперетту «Рядом с тобой». Тема пьесы – любовь к родному краю, советский патриотизм молодёжи и социалистическое освоение богатств амурской тайги. Действие происходит в нанайском районе в г. Комсомольске. Герои нового произведения – молодые советские учёные и работники комплексной экспедиции на Амуре. Музыка пишет композитор Д. Пекарский и уже готовы два действия. Премьера планировалась на февраль-март 1939 г. [27]. Однако, как и в случае с опереттой «Безумец», эта новая оперетта так и не была поставлена. Потенциально это мог бы быть ещё один спектакль на дальневосточную тему.

Композитор и дирижёр Д. Пекарский считал, что дальневосточный театр вполне может справляться с более сложными творческими задачами, потому что зритель хочет видеть на его сцене не только оперетты, но и отечественные, в том числе советские оперы и балеты. Возможно, для реализации этого замысла им в 1939 г. в Хабаровске была завершена опера по драме М. Лермонтова «Маскарад», над которой он работал 5 лет [21]. В планах было создание ещё одной оперы на сюжет романа А. Фадеева «Разгром». Был ли завершён последний замысел – сведений на этот счёт не имеется. А вот значение оперы «Маскарад» может быть вполне обозначено – она была первой, написанной на Дальнем Востоке оперой, в том числе первой *советской* дальневосточной оперой.

В планах композитора было ещё много замыслов, которые он озвучил в своей статье в апреле 1939 г. [28]. Однако, отработав в июле 1939 г. на гастролях театра в Комсомольске-на-Амуре, Д. Пекарский вернулся в Хабаровск, где написал заявление и уволился из театра [7, Д. 10, лл. 122, 152].

За неполные 10 лет работы на российском Дальнем Востоке дирижёр и композитор Д. Пекарский проделал колоссальный объём творческой работы. Сегодня можно с уверенностью говорить, что благодаря ему был сформирован высокопрофессиональный коллектив стационарного краевого театра музыкальной комедии, способный справляться с любыми творческими задачами. Как дирижёр и композитор Д. Пекарский способствовал развитию симфонического исполнительства в регионе и стал основателем постоянных симфонических оркестров в Хабаровске и Владивостоке. Благодаря его заинтересованности была создана база для профессиональной подготовки артистов

музыкального театра в Хабаровске и заложены основы профессионального музыкального образования в регионе. Достаточно плодотворной оказалась работа композитора по созданию советского репертуара для театра оперетты, в том числе на дальневосточную тематику, и создано первое произведение в оперном жанре на советском Дальнем Востоке.

Примечания

1. О них см. публикации автора [1; 2; 3].
2. В статье С. Сырвачевой [4] Д. Пекарский упоминается в связи с его авторством оперетт, написанных для театра оперетты.
3. Сведения о Д. Пекарском можно найти в Т. 3 указанной энциклопедии [6].
4. Третий том «Театральной энциклопедии», где размещены сведения о работе Д. Пекарского в Московском театре оперетты, издан в 1964 г. Учитывая, что в Сталинграде дирижёр работал до этой даты с начала 1950-х гг., время работы в Московском театре оперетты должно приходиться на 1940-е гг., т.к. предыдущее десятилетие музыкант находился на Дальнем Востоке.
5. В 1931 г. театральное объединение ДВК включало 5 передвижных трупп. Две из них были музыкальными – оперная и опереточная, которые и назывались музыкальным театром. Никакого стационарного театра в Хабаровске ещё не было. Об этом подробнее см. в публикации автора [8].
6. Подробнее о этом см. в публикации автора [10].
7. ЭКЛ-4 – один из первых радиоприёмников с питанием от сети переменного тока в одном ящике с динамическим громкоговорителем.
8. Тихоокеанская звезда. 1938. № 272 (24 ноября), С. 4 – анонс.
9. Об этом подробнее см. публикацию автора: [20].
10. Первым был Д. Гейгнер.
11. Особая краснознамённая Дальневосточная армия.
12. «Дальневосточная-комсомольская» [Ноты] // Тихоокеанская звезда. 1938. № 247 (24 октября), С. 4.
13. Это факт установлен автором в публикации 2018 г. ([3]), а не С. Сырвачевой, как автор ошибочно указал там же.
14. Об этих опереттах см. подробнее в публикации автора [26].
15. Об этой оперетте см. в публикации автора [26].

1. Крыловская И. И. Иванов А.А. – один из первых театральных антрепренёров российского Дальнего Востока: по материалам периодики начала XX века // Шестые архивные научные чтения имени В.И.Чернышевой. Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Дальний Восток России: от прошлого к будущему» (14 ноября 2019 г., г.Хабаровск). Хабаровск: ООО «Амур-принт», 2020. С . 149 – 156.

2. Крыловская И. И. Дальневосточный музыкальный театр в условиях трансграничья: (1900-е – 1930-е гг.) // Диалог культур Тихоокеанской России и сопредельных стран: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации: сборник материалов III Национальной научной конференции с международным участием. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2020. С. 255 – 262.

3. Крыловская И. Композитор, пианист и дирижёр Давид Гейгнер на Дальнем Востоке: возвращённое имя // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 126 – 149.

4. Сырвачева С.С. На язык полуправды: музыкально-театральная сцена Хабаровска 1930-х годов как платформа антирелигиозной пропаганды // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 128 – 136.

5. «Кино-Театр.РУ». URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/373202/forum/> (дата обращения: 1.03.2024).

6. Московский театр оперетты // Театральная энциклопедия. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s06/e0006788/index.shtml> (дата обращения: 1.03.2024).

7. Государственный архив Хабаровского края (ГАХК). Фонд Р-772. «Хабаровский краевой театр музыкальной комедии министерства культуры Хабаровского края». Оп. 2.

8. Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (РГИА ДВ). Фонд Р-2480. «Дальневосточное краевое управление театрально-зрелищными предприятиями

дальневосточного краевого отдела народного образования (ДВК УТЗП) г. Хабаровск, июль 1929 г. – 1 июня 1936 г.». Оп. 1.

9. Глаголь Сергей. За революционный музыкальный театр // Тихоокеанская звезда. 1931. № 152 (12 июля). С. 4.

10. Крыловская И.И. Проблема театрального юбилея: к истории Хабаровского краевого музыкального театра // Исторические, философские, политические и исторические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 9 (71). С. 101 – 108.

11. Ш.Бор. Перед новым сезоном музыкального театра // Тихоокеанская звезда. 1933. № 200 (9 сентября). С. 3.

12. Ш.Бор. Открытие сезона в музыкальном театре // Тихоокеанская звезда. 1933. № 241(28 октября), С. 4.

13. Шабунин Ал. «Гавайский цветок» // Красное знамя. 1935. № 272 (27 ноября), С.4.

14. Ш.Бор. Классическую и новейшую музыку – рабочему слушателю // Тихоокеанская звезда. 1933. № 245 (2 ноября), С.4.

15. Михайлов С. Концерт в музтеатре // Тихоокеанская звезда. 1935. № 49 (28 февраля), С. 4.

16. Кравченко Е. Мы хотим слушать Бетховена // Красное знамя. 1935. № 278 (4 декабря), С. 4.

17. Завтра симфонический концерт // Красное знамя. 1936. № 5 (6 января), С. 4.

18. Симфонические концерты // Красное знамя. 1936. № 38 (17 февраля), С. 4.

19. Стрен Е. «Царская невеста» на сцене городского театра // Красное знамя. 1936. № 48 (29 февраля), С. 4.

20. Крыловская И.И. Проблема кадров в музыкальном театре Дальневосточного края в 1926 – 1935 гг. // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Материалы XXII научной конференции с международным участием 14-15 декабря 2016 г./ДВГИИ. Вып. 22. Владивосток, РИО ДВГИИ, 2017. С. 142 – 147.

21. Над чем работает композитор Д.Д.Пекарский // Тихоокеанская звезда. 1938. № 292 (20 декабря), С. 4.

22. «Рычи, Китай» идёт в Китайском траме // Тихоокеанская звезда. 1934. № 295 (23 декабря), С. 4.

23. Тобольцев А. Премьера в китайском театре // Красное знамя. 1935. № 128 (5 июня), С. 4.

24. Новая музыкальная комедия «Безумец» // Тихоокеанская звезда. 1934. № 244 (21 октября), С. 4.

25. Рейзман С. Премьера // Красное знамя. 1935. № 167(22 июля), С. 4.

26. Крыловская И.И. Первые авторские произведения для стационарных музыкальных театров Дальнего Востока России // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Материалы XXIV научной конференции с международным участием 28 – 29 ноября 2018 г. / ДВГИИ. Вып. 24. Владивосток, ДВГИИ, 2019. С. 276 – 283.

27. Новая дальневосточная оперетта // Тихоокеанская звезда. 1938. № 263 (14 ноября), С. 4.

28. Пекарский Д. За хороший музыкальный театр // Тихоокеанская звезда. 1939. № 78 (5 апреля), С. 3.

**«ГЕНИИ МЕСТА:
ВЛАДИВОСТОК ГЛАЗАМИ ОЛЕГА ЛОШАКОВА
И ФЁДОРА МОРОЗОВА»**

И.В. Лебедева,

Государственный институт искусствознания
Старший научный сотрудник сектора «Современного искусства Запада»
125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
8-985-250-37-41
Кандидат искусствоведения

Аннотация. Владивосток и природа Приморского края послужили источником вдохновения для Олега Лошакова и Федора Морозова. В одном случае мы видим неординарные образцы фигуративной живописи, а в другом – тенденцию к абстрагированию форм. Вместе же художники создают объемную картину творческих исканий как в среде официального советского искусства, так и неофициального.

Ключевые слова: официальное и неофициальное искусство, фигуративная живопись, абстракция, герой, советское, Владивосток, Шикотан, Лошаков, Морозов

**«GENIUSES OF THE PLACE: VLADIVOSTOK THROUGH
THE EYES OF OLEG LOSHAKOV AND FYODOR MOROZOV»**

I.V. Lebedeva,

State Institute for Art Studies
Senior Researcher, Contemporary Western Art Department
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
8-985-250-37-41
PhD (in Art History)
lilona@mail.ru

Abstract. Vladivostok and the nature of the Primorsky Territory served as a source of inspiration for Oleg Loshakov and Fyodor Morozov. In one case, we see extraordinary examples of figurative painting, and in the other, a tendency to abstract forms. Together, the artists create a three-dimensional picture of creative pursuits both in the environment of official Soviet art and unofficial.

Key words: official and unofficial art, figurative painting, abstraction, hero, Soviet, Vladivostok, Shikotan, Loshakov, Morozov

В советское время Владивосток был закрытым городом, но для двух отечественных художников, оказавшихся здесь разными путями, он стал настоящим «окном», открывшим каждому из них собственные творческие возможности и новый мир – иную природу, характеры и образы.

Олег Николаевич Лошаков (род. в 1936) попал во Владивосток по распределению: с 1960 по 1962 он работал преподавателем живописи и композиции во Владивостокском художественном училище. Он влюбился в эти места и впоследствии не раз сюда возвращался. Одним из поводов станет организованная им же творческая группа, художники которой в поисках вдохновения отправлялись на Курильские острова. Эти прогрессивные живописцы, в числе которых были и молодые художники Приморского края – выпускники Владивостокского художественного училища, и москвичи, и уссурийцы, войдут в историю отечественного искусства как «Шикотанская группа»¹, а на Шикотан сам Лошаков будет приезжать множество раз в течение 30 лет.

Федор Михайлович Морозов (род. в 1946) родом с Алтая, но остается во Владивостоке после службы в армии, поступив в то самое Владивостокское художественное училище (1968–1972). Как преподаватель и ученик Лошаков и Федоров так и не пересеклись: первый раз они разминулись в годах во Владивостокском училище, а второй – в Заочном народном университете искусств¹. В те годы они представляли разные ветви советского искусства: Олег Лошаков – официальную, но

меняющуюся в духе времени и во многом рожденную из опыта мастеров «сурового стиля», а Федор Морозов – неофициальную. Любопытно, что в 1960-е – 1970-е годы оба художника выстраивают свои манеры на основе фигуративной живописи, но совершенно по-разному. А позднее – в 2000-х – Федор Морозов уходит в эксперименты с абстракцией. Его видение способствовало сложению Приморской школы «второго русского авангарда». Приморский край заметно влияет на формирование авторских стилей обоих художников.

Так, Олег Лошаков ко второй половине 1960-х примыкает к кругу живописцев, которые изменяют лицо послевоенного искусства. С «шестидесятниками» и «суровым стилем» Лошакова роднит романтизм и дух пионеров-первооткрывателей. Но он немного младше и не вполне сросен с ними¹ – у него особый взгляд на мир. Вместе с другими представителями «Шикотанской группы» Лошаков привносит лирику, размышляя в своих работах, в отличие от представителей «сурового стиля», не только о новом современном человеке, но и о человеке в более глобальном, космическом смысле – в его союзе с Природой. Именно это удивительное сочетание черт узнаваемого реализма и эпического волшебства позволит Олегу Николаевичу выработать свою узнаваемую манеру, напоминающую не иллюстрации повседневной жизни людей, а фрагменты их извечной истории, уходящей корнями в родное, древнее, природное и в чем-то даже мифологическое начало. Особое значение в его композициях начинает приобретать небо – его много, в нем разворачивается драматическое действие. Сам Лошаков впоследствии осознает, что именно в этих местах он выработал «понимание пейзажной картины»¹. В некоторых видовых панорамах отсутствует человек, но присутствуют следы цивилизации – дома, дороги, хозяйственные постройки. Они так органичны ландшафту, будто вырастают прямо из него, являясь его естественной частью. Такие пейзажи поистине величественны, а возвышенное величие возникает благодаря отсутствию суевы, зачастую создаваемой людьми: эти виды чисты и наполнены лишь звуками природы. Отсутствие человека придает им налет метафизичности, в некотором смысле сопоставимой с тишиной и пустотами в пространствах картин Джорджо де Кирико или Эдварда Хоппера.

Рождению этого тона повествования способствовала сама фактура жизни, которую Лошаков открыл для себя на Дальнем Востоке. Все здесь кажется художнику экзотичным, вплоть до свалок: можно увидеть живописные груды железа и сочную ржавчину, распавшуюся форму и в ней же – брутальную красоту. Здесь другие люди – и в портретах художника проявляется новый типаж, полный затаенной силы. Здесь море и ветер по-своему формируют пейзаж и придают ему особые краски: всего этого великолепия новых впечатлений не было в Москве и из своих творческих командировок Лошаков возвращался с необычным для зрителя материалом. Виды этих мест были для некоторых примерно также свежи и провокативны, как когда-то таитянские картины Гогена для французов. Да и тема Путешествия, ценность Пути как поиска утраченного Рая внезапно оказывается актуальной и плодотворной для советских художников 1960-х и даже в большей степени 1970-х, когда складывается особый, иносказательный язык советского искусства. Причем как у многих художников официальной линии (А. Тышлер, Н. Нестерова), так и неофициальной (В. Пивоваров, И. Кабаков, Э. Штейнберг и Борух). Лошакову удалось не утонуть в экзотичности: его манера тяготеет к своеобразной реалистичности и пластической точности деталей. Для художника это качество важно: на персональной выставке в РАХ в 2022 году он отметил, что сознательно стремился к точности, но не только деталей изображения, а впечатлений – от этих мест и людей¹.

Из новшеств можно отметить стремление художника, работая на Дальнем Востоке, создавать не «праздничный», официальный образ Владивостока или Шикотана, а правдивую картину. В этом отражаются глубинные чаяния авторов 1960-х – их усталость от официоза и тяга к правде жизни. Так появляются в произведениях Лошакова доки, «неприбранные» улицы, брутальные корабли – то ли со свалки, то ли из фантазии. Нет нарочитой праздничности, зато есть ощущение близости стихии: привкуса моря и мощи ветра. В одной только Третьяковской галерее хранится несколько полотен Олега Лошакова про эти места: «Вечер. Владивосток» (1966), «Облака над Малокурульской сопкой» (1987), «Ноябрь на Шикотане» (1982), «Берег моря» (1969), «Старый Владивосток» (1962–1963), «На Шикотане» (1979) и «Шум моря. Женский портрет» (1971). Помимо новых сюжетов и персонажей у Лошакова после дальневосточных поездок можно было увидеть выразительные ракурсы «парения» над панорамой¹, удивительные пейзажи, смелые ритмические конструкции

и резкий цвет, в котором не было ни следа от «приглаженности» советской официальной линии. Особо выделяется манера работать с цветом, которая также сложилась здесь: контрастность, интенсивность, умение оперировать крупными плоскостями чистого и яркого цвета в его небанальных, очень смелых и свежих сочетаниях.

Умение схватывать суть вещей позволило живописцу создать не просто яркие, а характерные произведения. Именно лошаковские картины стали для многих образом Дальнего Востока: советские люди зачастую собирали впечатления о мире и конкретных местах именно через видение художников, писателей или кинематографистов. Поэтому для части зрителей образ Дальнего Востока – это образ, созданный Олегом Лошаковым, где природа дана во всей своей изначальной мощи и неотвратимости – как судьба, где жизненный уклад – результат ежедневной проверки на прочность. Именно этого настоящего мощного и поэтичного срачивания человека с Природой так не хватало многим в больших городах. При показе на выставках произведения художников на дальневосточную тему вызывали живейший отклик. Дальневосточный герой Лошакова – человек сильный, мощь, поддержку и характер которого подпитывает сама Природа.

В 1960-е и 1970-е Федор Морозов открывает иной тип героя – это человек сомневающийся, хрупкий и мятущийся. Еще до ухода в чистую абстракцию в нулевые, Морозов тяготеет к созданию обобщенных образов. Если для Лошакова важны некоторые приметы времени, он их детализирует и дает реалистично (якорь, ржавчина, борт судна, флажки и т.д.), то Морозов создает скорее вневременной образ, что роднит его искусство с творчеством послевоенных европейцев – представителей такого направления как мизераблизм. Солдат, мудрец, правитель, путник, женщина, ребенок, просто люди – Морозов как кинематографист создает галерею обобщенных образов. Они объединяются настроением – состоянием внутренней расплывчатости, неопределенности. И, конечно, такой герой не мог стать ключевым в официальной линии искусства – в отличие от позитивного лошаковского героя, при всех сложностях судьбы и опасностях ежедневного труда в море, ощущающего свою внутреннюю силу. Федор Морозов становится художником, говорящим от лица «сомневающегося советского человека» и для него. В одном из своих интервью [2] живописец отметил, что у него в сознании порой происходит некое раздвоение, когда техника создания произведения одновременно и рукодельна (то есть очень конкретна), и экспрессивно-абстрактна (а значит, становится результатом некоей стадии отвлеченности). И для него только в свободной стране возможно подобное раздвоение, дающее такие оригинальные творческие плоды (это как раз работы, появившиеся у художника в нулевых): Федор Морозов, не имея возможности примкнуть к актуальной информации и понять, чем живет мировое современное искусство, еще в советское время интуитивно оказывается к нему ближе многих. Внутренний строй его работ 1970-х при всей их «условной», обобщенной фигуративности, вплоть до 1990-х, сродни острым экспрессионистским поискам ряда западных живописцев: вспоминается и надрыв в работах Френсиса Бэкона, и мрачная полуабстрактность Ансельма Кифера, и американская школа экспрессионизма разных лет – от Готлиба, Ротко и Франкенталера до Баскиа и граффитистов. Невозможно недооценить влияние Морозова на сложение самобытной Приморской школы, которая имеет собственное лицо на арт-сцене.

В работах двух авторов предстают 1960-е, 1970-е, а затем и 1980-е с 1990-ми в многообразии типажей и характеров тех лет. Хотя для многих Олег Лошаков является продолжателем традиции советского официального искусства, а Морозов – художник искусства неофициального, двух живописцев многое объединяет. Во-первых, это поиск своей темы – вопрос, актуальный для художника во все времена. Они по-разному определяют нового Героя своего времени, но он в обоих случаях рожден из глубин жизни советского человека, во всем разнообразии ее личных и общественных проявлений.

Во-вторых, оба живописца делают своим персонажем, по сути, новый цвет. Олег Лошаков через него придает оригинальность любому изображенному мотиву. Федор Морозов и вовсе уходит в чистую абстракцию, особенно, начиная с нулевых. Но даже до того как абстракция начала превалировать в творчестве Морозова, именно через цвет этому блестящему колористу удавалось решить задачу объединения мотивов фигуративной живописи с абстракцией. Оба художника делают ставку на энергетику чистого цвета. В этом смысле они вписываются в контекст послевоенного экспрессивного абстракционизма – так мы находим два разных примера включения наших отечественных

художников в общемировой тренд, что позволяет по-новому оценить их творческий поиск не только в рамках советской школы живописи, но и в более широком контексте развития современного искусства. В 1940-е и 1950-е годы абстракция интенсивно развивается как в Америке (абстрактный экспрессионизм), так и в Европе (ташизм, информель). В 1960-е вектор меняется – на мировую арт-сцену выходит минимализм, но и в те годы, а также в 1970-е будет играть большое значение чистый цвет и его разнообразные возможности выразительности (монохроммы Ива Кляйна, черный Пьера Сулажа или Эда Рейнхардта).

В-третьих, особую важность приобретает и разговор о преподавательской деятельности: оба автора уделяют огромное внимание работе с молодым поколением художников. Мастера такого уровня передают и живописную школу, и силу собственных впечатлений, и понимание актуальных направлений – они формируют взгляды. Тем более, что молодежи важно знать, что у тех, кто жил до них в этих местах, уже получалось достичь заметных высот в области искусства и добиться признания – для этого нет смысла уезжать, ведь можно укреплять самобытную местную живописную школу, в которой уже есть примеры разного видения мира. Оба наших героя оказываются теми, кто внес серьезный вклад в формирование Приморской школы современного искусства. Морозов – здесь, на месте. А Лошаков – разнося образы этих мест по всей стране. «Лошаковский дальневосточный культурный код» ассоциируется с лучшими достижениями советского изобразительного искусства. «Дальневосточный культурный код Морозова» своей широтой, разнообразием цитируемых в текущем – абстрактном – периоде авторов и оригинальностью их преломления через призму собственного видения служит самобытным связующим звеном между лучшими достижениями как официального, так и неофициального искусства, изобразительной традицией уходящей эпохи и складывающейся на наших глазах эпохи новой.

УДК 7.036

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ 2021–2023 ГГ. КАК ТОЧКА РОСТА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

Н.А. Левданская,

кандидат искусствоведения

КГАУК «Приморская государственная картинная галерея»

690090, Владивосток-90, ул. Алеутская, д. 12

Тел 8-914-706-51-55

e-mail: lna293@mail.ru

Аннотация. Последние несколько лет демонстрируют небывалый подъем интереса общества к выставочным проектам художественных музеев страны, не только в столицах, но и в регионах. Выставки Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ) – не исключение. Что лежит в основе успеха: неожиданно проснувшийся особый интерес публики к изобразительному искусству, или новые формы и методики работы со зрителем, освоённые сотрудниками музеев, или новые возможности в подборе экспонатов?

На примере деятельности Приморской галереи 2021–2023 годов автор пытается проанализировать ситуации рождения идеи, концепции, хода претворения в жизнь, а также результаты осуществления трех выставочных проектов: «55 Историй. Что мы храним», 2021г., «Тайга. Арсеньев. Узала», 2022 г., «Авангард и его наследники», 2023 г.

Во вступлении дается краткая характеристика основных получивших большое признание зрителей выставочных проектов галереи периода с 2017 года – поворотного в этом плане момента истории музея.

В основной части излагается ход подготовки трех вышеназванных проектов: как родилась и была принята ученым советом галереи идея, как создавалась концепция, каким образом она наполнялась конкретными произведениями, с какими проблемами сталкивались куратор и коллектив, претворяя в жизнь каждый проект. Какие факторы сыграли положительную роль для успешной судьбы этих проектов.

В заключении обобщается опыт, полученный в процессе осуществления проектов, делаются выводы об их роли в повышении профессионального уровня коллектива галереи, в становлении команды, готовой к выполнению еще более амбициозных и масштабных задач, о том, какую роль сыграла выставочная деятельность в повышении роли ПГКГ в культурной жизни края и всего Дальнего Востока России.

Ключевые слова: Приморская картинная галерея, выставочный проект; «55 Историй. Что мы храним»; «Тайга. Арсеньев. Узала»; «Авангард и его наследники».

EXHIBITION PROJECTS OF THE PRIMORYE STATE ART GALLERY FROM 2021 TO 2023 AS AN EMPOWERED SOURCE FOR STRENGTHENING THE ROLE OF THE MUSEUM IN THE CULTURAL LIFE OF THE REGION

Abstract. The last few years show an incredible increase in public interest in the exhibition projects of art museums of the country, not only in the capitals, but also in the regions. Exhibitions of the Primorye State Art Gallery (PSAG) are not the exception. What is the basis of success: the sudden aroused interest of the public in fine arts or new forms and methods of work with the audience, mastered by the specialists of museums, or new opportunities in the collection of exhibits?

On the example of Primorkye Gallery's events in 2021-2023, the author tends to analyze the circumstances of the birth of the concept, idea, implementation, as well as the results of three exhibition projects: "55 Stories. What we preserve", 2021, "Taiga. Arseniev. Uzala", 2022, "Avangard and its heirs", 2023.

The introduction gives a brief overview of the main widely recognized exhibition projects of the gallery in the period since 2017, a milestone in the history of the museum.

The main section presents in depth the history of the three above-mentioned projects: how the idea was born and accepted by the Academic Council of the gallery, how the concept was created, how it was filled with particular works, what problems the Curator and the team experienced in bringing each of the projects to life, what factors contributed positively to the successful fate of these projects.

In conclusion, gained experience in the implementation of the projects is being summarized, conclusions are being drawn.

The formation of a team which is ready to perform even more ambitious and large-scale tasks, the importance of the exhibition, activity in increasing the role of the State Gallery in the cultural life of the region and the Far East of Russia.

Key words: Primorye State Art Gallery, exhibition project; "55 Stories. What we keep"; "Taiga. Arsenyev. Uzala"; "Avangard and its heirs".

Пожалуй, отсчет новой эпохи ярких выставочных проектов, вызвавших общественный ажиотаж, можно начать с открытия 6 октября 2015 года в Новой Третьяковке на Крымском валу выставки «Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения». Для Приморской государственной картинной галереи такой стала выставка «Великий маринист Иван Айвазовский» в 2017-м. А затем последовала череда сложных для претворения, но обреченных на зрительский успех проектов. Главная задача музея–организатора в таких случаях – умение договориться с коллегами из других музейных институций о временном предоставлении предметов, иметь отвечающие требованиям условия хранения и экспонирования, слаженную команду, надежных партнеров и соответствующее финансирование.

Для профессионального роста музейного коллектива не меньшее значение имеют другого рода проекты – основанные на собственном собрании, рожденные и выношенные от идеи до воплощения. В данной статье речь пойдет о трех таких выставках: «55 Историй. Что мы храним», 2021 г.; «Тайга. Арсеньев. Узала», 2022 г.; «Авангард и его наследники», 2023 г.

55 историй. Что мы храним?

В основу концепции выставки, подготовленной Приморской галереей в 2016 г., к своему 55-летию, легла идея показать пятьдесят пять произведений, с каждым из которых связана интересная страница из многогранной деятельности коллектива за все время его существования.

Каждая история должна быть уникальна, а темы – связаны с основными направлениями работы галереи: **атрибуция, реставрация, провенанс**. Четвёртая тема – **сторителлинг**, давший возможность поведать зрителям об интересных, порой авантюрных, даже криминальных происшествиях, случившихся с некоторыми произведениями за долгую их жизнь в музее.

Концепция выставки впервые позволила показать в одном зале предметы, относящиеся к разным видам искусства, к разным странам, к разным векам. Единственное, что их объединяло – это наличие у каждого особенной истории, известной даже не всем сотрудникам галереи...

Атрибуционные исследования в музее ведутся постоянно, на выставке зрители смогли узнать о самых последних открытиях: о том, что «Дама в сером платье» на портрете Карла Христинека, это Регина-Луиза-фон Фридрикс (Фридерикс), сестра художника (рис. 1); что вызывавший вопросы «Мужской портрет», относящийся к английской школе, но изображающий господина с российскими наградами – это работа английского мастера Джеймса Саксона (1772–1819, или позже), а изображен Алексей Борисович Куракин, русский вельможа екатерининской поры (рис. 2).

Примером того, как проведение **реставрационных** мероприятий оказалось связанным с новой **атрибуцией** произведения, стала история большой картины «Изгнание из рая», долгое время хранящейся в профилактических наклейках. Реставрация открыла прекрасную живопись, побудила к новым научным исследованиям, в результате которых восстановлено подлинное имя автора и время создания: Паоло Пальма, Младший, XVI век (рис. 3).

Произведение лауреата Ленинской премии Андрея Мыльникова (1919–2012) «Смерть Гарсия Лорки» (рис. 4) из нашего собрания – пример необычного **провенанса**. Поскольку известнейший триптих А.А. Мыльникова «Три креста», 1979 г., находится в экспозиции Третьяковской галереи на Крымском Валу, можно предположить, что наша картина – это авторское повторение правой части триптиха. Тогда откуда на обороте нашей картины этикетка, подтверждающая участие в Триеннале реалистической живописи в Софии (Болгария) в 1979 году? Это еще предстоит узнать.

Сторителлинг позволил зрителям узнать, как «**Портрет брата Давида**» **Марка Шагала** вывел наше собрание на международную арену, что **Ири и Тоси Маруки** (Япония) были первыми иностранцами, выставка которых прошла на Алеутской, 12 еще в 1989 г. Что икона «**Богоматерь Казанская**» XVII века однажды была украдена прямо из экспозиции, а позже возвращена. По несколько другому сценарию примерно то же самое произошло с графическим листом **Михаила Врубеля** «**Демон летящий**» (рис. 5).

Увлекательны истории о том, как и благодаря кому произведения **Вацлава Пановского** (рис. 6), **Карла Каля, Павла Иванова, Виктора Пальмова** и др. оказались в фондах галереи, какие здесь открытия удалось нам совершить. Судьба приморского художника **Виктора Грачёва** долгое время была полной загадкой. Благодаря расспросам, неожиданным встречам, счастливым случайностям удалось ввести имя художника в историю изобразительного искусства Приморья.

О древней китайской скульптуре «**Гуанси – богиня милосердия**» (рис. 7), об альбомах китайских миниатюр, о «русском» китайце **Цзян Ши Луне** и о многих других можно было узнать необыкновенные и занимательные истории.

Поскольку рассказать во время экскурсии все пятьдесят пять историй не представлялось возможным, и не все могли попасть на экскурсию, куратор предложила разложить материалы по каждой истории в отдельные папки с номерами, соответствующими номерам произведений на этикетках, разместить папки на письменном столе, оборудованном уютной зеленой настольной лампой, стульями, предоставив таким образом все условия для погружения в любую историю. Для удобства поиска материалы были разложены в папки разных цветов: жёлтые – атрибуция, красные – провенанс, зелёные – реставрация, белые – сторителлинг. По окончании выставки все папки были отправлены в фонды для постоянного хранения.

Тайга. Арсеньев. Узала

В 2022 году страна широко отмечала 150-летний юбилей Владимира Клавдиевича Арсеньева – историка, этнографа, писателя, первого исследователя приморской тайги, Сихотэ-Алиня, познакомившего цивилизованный мир с жизнью, верованиями и бытом коренных народов. Приморская

галерея, единственный в крае художественный музей, отметила это событие выставкой «Тайга. Арсеньев. Узала».

В собрании Приморской галереи теме отвечали рисунки художника Василия Григорьевича Шешунова, который был дружен с Владимиром Арсеньевым; иллюстрации к произведениям Арсеньева, выполненные основоположником приморской графики Валентином Степановичем Чеботарёвым, картина Евгения Тарасовича Фомина «В.К. Арсеньев и Дерсу Узала» и таёжный пейзаж Юрия Ракши.

Экспозицию дополнили с помощью музеев-партнеров: Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова (уникальный прижизненный портрет Дерсу Узала, работы В.Г. Шешунова); Оренбургского музея изобразительных искусств (серия из более чем 90-ти иллюстраций Ивана Львовича Бруни к книге Арсеньева «Дерсу Узала»); Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова (г. Уфа) и Государственного музея-заповедника истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева (произведения живописи, графики Юрия Ракши и его эскизы к фильму Акиры Курасава «Дерсу Узала»). Обществом изучения Амурского края (Владивосток) были предоставлены прижизненные издания В.К. Арсеньева, дневник с рисунками самого Арсеньева.

Таким образом были сформированы историко-документальный и художественный разделы экспозиции. Но для команды Приморской галереи этого было явно недостаточно. Нужна была идея, которая поможет на современном уровне, в современных визуальных образах раскрыть подлинный масштаб личности и диапазон деятельности Владимира Арсеньева как исследователя, как писателя и художника ...

Во время обсуждения концепции родилась идея – предложить приморским художникам создать новые оригинальные произведения к выставке. Основной концепт, которым кураторы рассчитывали вдохновить мастеров, состоял в том, что только они, художники-демиурги, способны заново прочувствовать, переосмыслить и донести до современного общества в художественных образах – значение личности, служения и подвига Владимира Арсеньева.

За время, прошедшее после эпохи Перестройки, впервые группе художников – не на конкурсной основе, а всем на равных правах – была предложена важная в государственном масштабе тема и назван конкретный срок для создания на эту тему произведения. Никаких дополнительных условий – по количеству, сюжетам, жанрам, размерам. Полная творческая свобода!

То, как серьёзно и ответственно подошли мастера к поставленной задаче, какими интересными по подходу к теме получились их работы, ясно продемонстрировало, сколь важны для художника сегодня, как и в прежние исторические эпохи, общественный запрос и социально значимая задача: только наличие соответствующего заказчика и достойного заказа делает из провинциальных художников выдающихся мастеров.

Юрий Аксёнов, Олег Батухтин, Евгений Босак, Илья Бутусов, Сергей Горбачёв, Сергей Дробноход, Александр Енин, Лидия Козьмина, Геннадий Кунгуров, Екатерина Кравцова, Евгений Лапо, Евгений Макеев, Марина и Евгений Пихтовниковы, Татьяна и Владимир Погребняки, Олег Подсочин, Сергей Черкасов, Светлана Фирюлина, Александр Шалагин – живописцы, графики, скульптор, прикладники – готовились к проекту очень серьёзно: еще раз перечитали книги Арсеньева и воспоминания о нём, просмотрели документальные и художественные фильмы. Каждый нашёл для себя какой-то особый момент, задевший за живое, вызвавший творческий импульс (рис. 8).

Пожалуй, главным, что объединяло произведения приморских художников в проекте «Тайга, Арсеньев. Узала», стала идея Пути. Образ пути присутствует или подразумевается во всех работах, да и сами авторы прошли короткий, но требующий напряжения и преодолений разного рода путь (рис. 9).

К началу выставки художники выполнили не двадцать, а сорок серьёзных творческих высказываний, а сотрудники галереи подготовили 20 видеосюжетов, в которых каждый автор на фоне произведения, находящегося в разной степени готовности, рассказывал свою историю рождения и творения замысла.

Выставка «Тайга. Арсеньев. Узала» стала первым большим междисциплинарным кросс культурным проектом в деятельности Приморской государственной картинной галереи, продемонстрировала высокий уровень профессионализма коллектива, умения работать единой командой.

Проект пользовался очень большим успехом и получил продолжение. Благодаря гранту креативных проектов были приобретены для собрания Приморской галереи все сорок произведений. При поддержке Правительства Приморского края, Министерства культуры и архивного дела Приморского края в рамках Национального проекта «Культура» был организован гастрольный тур выставочного проекта «Тайга. Арсеньев. Узала». С 22 февраля по 20 декабря 2023 года выставка побывала в десяти городах и поселках Приморского края: Большом Камне, Партизанске, Артёме, Уссурийске, Черниговке, Спасске-Дальнем, Лесозаводске, Дальнереченске, Кавалерово и Находке.

Гастрольный тур не стал калькой стационарной музейной выставки. В него были включены только новые работы приморских авторов и только такие, безопасность автомобильной транспортировки которых могла быть обеспечена (живопись и графика небольших и средних размеров).

Показ экспозиции сопровождался различными активностями: трансляцией фильма, о том, как готовился проект, возможностью поиграть в настольную игру «Арсеньевский маршрут», созданную в Школе креативных индустрий филиала РГИСИ во Владивостоке по заказу Министерства культуры и архивного дела Приморского края, поучаствовать в мастер-классах, конкурсах для детей и взрослых.

Гастрольный тур возродил столь популярную в советское время традицию проведения передвижных выставок Приморской государственной картинной галереи в городах и районных центрах края, продемонстрировал реальную притягательность и потребность людей в искусстве.

В 2024 году Приморская государственная картинная галерея благодаря поддержке Министерства культуры и архивного дела планирует гастрольные туры новых передвижных выставок.

Авангард и его наследники. Архетипы

Два месяца (с 16 августа по 22 октября 2023 г.) в залах Приморской государственной картинной галереи экспонировалась выставка Государственной Третьяковской галереи «Энергия цвета. Архетипы авангарда», пользовалась огромной популярностью и привлекла внимание большого числа зрителей, особенно молодежи.

Идея куратора из ГТГ Ирины Кочергиной рассказывать о художниках авангарда, отталкиваясь от архетипа личности каждого, – новаторская и небесспорная – оказалась интригующей и увлекательной для публики. Преодолев первую реакцию настороженности, заразились ею и сотрудники Приморской галереи: сначала при помощи психологического самоанализа пытались определить собственный архетип, а затем неизбежно наступила новая, профессиональная стадия.

Была озвучена дерзкая идея: после финиша столичной выставки, в короткий период до начала другой плановой выставки показать блиц-проект (только шесть дней, в числе которых школьные каникулы, праздники и Ночь искусств), не претендующий на научную глубину, рассчитанный только на продвижение талантливых художников, живущих рядом с нами, и собственного собрания. Поскольку мы отталкивались от идеи коллег из ГТГ, несколько трансформировав ее и показав исключительно произведения из собственного собрания, проект был согласован с Государственной Третьяковской галереей, все материалы посылались в ГТГ и получили поддержку.

Когда подготовка проекта подходила к завершению, выявилось существенное отличие в концепции столичного куратора и нашей. И.С. Кочергина (ГТГ) шла к определению архетипа, исходя из личностных качеств и жизненных обстоятельств художника. Нам же показалось более интересным раскрыть в экспозиции творческий архетип художника через его произведения.

Авангардные, точнее, неомодернистские тенденции крепки в творчестве приморских художников, примерно, последние лет пятьдесят. А к каким архетипам можно отнести наших наследников русского авангарда? Было решено провести такой экспресс-анализ и показать его результаты на выставке. Сами себе мы усложнили задачу, рискнув объединить в одной экспозиции произведения «классического» русского авангарда, в том числе, оставив на стенах те, что участвовали в выставке из ГТГ, и работы (в большинстве своем, из собрания галереи), ныне здравствующих наследников авангарда, живущих и работающих в Приморье (рис. 10). Причем, если в каком-то архетипе «классического» авангардиста в собрании не находилось, мы брали картины приезжих художников, которые работали во Владивостоке в 2010–е–2020–е годы (рис. 11).

Концепция достаточно рискованная, но в ее основе лежала профессиональная уверенность сотрудников галереи в том, что приморское изобразительное искусство – это вполне самостоятельное, зрелое, самобытное явление, достойное изучения, продвижения, эстетического любования; что это, без всякого преувеличения – культурный ресурс территории, к сожалению, недооцениваемый как ресурс развития, в том числе – как один из видов креативных индустрий.

Судя по отзывам, выставка «Авангард и его наследники. Архетипы» стала приятным открытием: наши зрители получили возможность рефлексировать по поводу архетипов на местном материале, заодно познакомились с художественными силами края и убедились, что эти силы – наследники стилистических направлений начала XX века, воспитанные нашими наставниками, вдохновленные суровой и прекрасной природой Тихоокеанского побережья – вполне достойно выглядят на фоне признанных авангардистских авторитетов прошлого.

Выводы

Так сложилось, что выставки ПГКГ из собственного собрания, в которых ярче и полнее всего проявляются результаты научной, реставрационной, креативной работы разных подразделений творческого состава музея, не получают научных каталогов, развернутых научных публикаций, всплывают и пропадают без следа для искусствоведческого сообщества, не становятся материалом для обмена опытом в среде музейных сотрудников, для дальнейшего анализа и применения на практике.

Данная статья – попытка изменить ситуацию, ввести в научный оборот опыт разных, на наш взгляд, достаточно оригинальных концепций удачных выставочных проектов, призванных привлечь заинтересованное внимание посетителей самых разных категорий к тому, что собирает и хранит художественный музей территории, дать понять, что это собрание уникально, как и любое другое музейное собрание, и заменить знакомство с ним посещением даже самого знаменитого музея не получится.

Выставка «55 историй. Что мы храним» стала первым опытом экспонирования произведений, возможность совместного показа которых неочевидна, может быть оспорена, если концепция не проработана и не безусловно принята творческим составом. В составлении «историй» принимали участие сотрудники разных отделов, помогали друг другу, делились информацией, по-новому открывали для себя знакомые произведения.

Проектом «Тайга. Арсеньев, Узала» творческая команда галереи по праву гордится и считает, что выставка, обогащенная новыми работами приморских художников на заданную тему, которые удалось приобрести в коллекцию, гастрольный тур по краю, подключение Школы креативных индустрий – все это подняло Приморскую государственную картинную галерею на новый уровень, сблизило с жителями края.

Дерзкий блиц-проект «Авангард и его наследники. Архетипы» продемонстрировал способность коллектива ПГКГ увлечься смелой идеей, рискнуть в сжатые сроки создать концепцию, наполнить ее произведениями, выстроить экспозицию, убедить и зрителей, и художников-экспонентов в своем праве на эксперимент.

Опыт, полученный в процессе осуществления выставочных проектов 2021–2023 гг. безусловно способствовал повышению профессионального уровня коллектива галереи, становлению команды, готовой к выполнению еще более амбициозных и масштабных задач, и в конечном счете повысил роль Приморской государственной картинной галереи в культурной жизни края и всего Дальнего Востока России.

«55 историй. Что мы храним»

Статьи в интернет-порталах:

1. PrimPress «Приморская государственная картинная галерея отмечает 55-летие выставкой «55 историй. Что мы храним...»» <https://primpress.ru/article/70878> 22 июня

2. PrimaMedia «55 лет и 55 историй: в Приморской картинной галерее открылась интригующая выставка» <https://primamedia.ru/news/1118682/> 22 июня

3. Deita.ru «55 историй Приморской картинной галереи: неделя премьер открылась выставкой» <https://deita.ru/article/497393> 22 июня

Материалы по телевидению:

1. ОТВ «Главный художественный музей Приморья празднует юбилей» https://otvprim.tv/culture/primorskij-kraj_21.06.2021_94214_glavnyj-khudozhestvennyj-muzej-primorja-prazdnuet-jubilej.html 21 июня

2. ВГТРК ««Мнение»: «55 историй» – юбилейная выставка об искусстве и детективах в картинной галерее» <https://vestiprim.ru/news/ptrnews/109656-mnenie-55-istorij-jubilejnaja-vystavka-ob-iskusstve-i-detektivah-v-kartinnoj-galeree.html>

«Тайга. Арсеньев. Узала»

Статьи в печатных изданиях:

1. Аргументы и факты «Олег Кожемяко открыл выставку, посвященную Арсеньеву»

https://vl.aif.ru/society/oleg_kozhemyako_otkryl_vystavku_posvyashchennuyu_arsenevu 25 июня

2. Газета «Культура» «В Приморье начала работать выставка к 150-летию со дня рождения писателя Владимира Арсеньева» <https://portal-kultura.ru/articles/news/342477-v-primore-nachala-rabotat-vystavka-k-150-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-pisatelya-vladimira-arseneva/> 24 июня

3. Российская газета «Во Владивостоке открылась выставка, посвященная Владимиру Арсеньеву» <https://rg.ru/2022/06/26/reg-dfo/vo-vladivostoke-otkrylas-vystavka-posviashchennaia-vladimiru-arsenevu.html> 26 июня

4. Комсомольская правда ««Тайга. Арсеньев. Узала»: жителям Приморья раскрывают секреты знаменитого исследователя Дальнего Востока» <https://www.dv.kp.ru/daily/27410/4608781/> 27 июня

5. Окно в АТР «С мольбертом по маршруту Арсеньева». <http://oknovatr.ru/assets/uploads/numbers/4ct2-okno-v-atr-june-sait.pdf> Июнь

Материалы на телевидении

6. ОТВ «Выставка «Тайга. Арсеньев. Узала» станет участником большого тура Приморской картинной галереи по Приморскому краю» https://otvprim.tv/culture/primorskij-kraj_27.06.2022_102074_vystavka.html

«Авангард и его наследники. Архетипы»

1. <https://dostojanie.ru/newsarchive/tpost/2yk8czmy51-otkritie-vistavki-avangard-i-ego-nasledn>

2. <https://otvprim.tv/eyo-missiya-ochen-vazhna-originalnaya-vistavka-otkrilas-vo-vladivostoke>

3. <https://vostokmedia.com/news/2023-11-01/na-smenu-malevichu-naslednikov-russkogo-avangarda-nashli-v-primorskom-krae-3086975>

4. <https://www.dv.kp.ru/daily/27577/4846455/>

5. <http://cultobzor.ru/2023/10/avangard-i-ego-nasledniki-arhetipy/>

6. <https://t.me/Otvprimofficial/9422>

ПРАВОСЛАВНЫЕ ХРАМЫ В РАЙОНЕ СЕВЕРО-ВОСТОК КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКО-РОССИЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ОБМЕНОВ

Ли Ли,

аспирант Школы искусств и гуманитарных наук (Департамент искусства и дизайна)
Дальневосточного федерального университета (Россия, Владивосток).

+79681653035

lily32783282@126.com

Аннотация. Православие как важный носитель русской культуры, его распространение в Китае значительно способствовало культурному, художественному и образовательному обмену между Россией и Китаем, углубляя взаимопонимание и дружеские отношения между народами двух стран. Особенно это касается северо-восточного региона Китая, граничащего с Дальним Востоком России, где с постройкой Китайско-Восточной железной дороги русская культура проникла в северо-восточный регион, и Православие быстро начало развиваться в этом районе. Распространение Православия сопровождалось строительством большого количества православных храмов, ставших важным окном и символом культурного обмена между Россией и Китаем. Эти здания не только привлекают внимание своим уникальным архитектурным стилем, сочетающим традиции России и Византии, но и стали важным ресурсом для изучения культурного обмена между Россией и Китаем благодаря своему глубокому религиозному и культурному содержанию. Создание и деятельность православных храмов не только обогатили религиозную жизнь северо-восточного региона, но и принесли в регион русский язык, искусство, музыку и другие элементы культуры, способствуя мультикультурности местной культуры. Эти храмы стали прямым свидетельством слияния и столкновения культур России и Китая, демонстрируя взаимное уважение и обучение между различными культурами. Кроме того, распространение Православия в Китае также отражает политические и экономические отношения между Россией и Китаем в истории, процесс его развития свидетельствует о перемене и развитии отношений между двумя странами.

В данной статье будут рассмотрены православные храмы северо-восточного региона Китая как пример для исследования исторических истоков проникновения Православия в северо-восточный Китай, а также через анализ архитектурного стиля храмов будет показано, как эти здания отражают культурный обмен и слияние между Россией и Китаем и их влияние на местный культурный ландшафт. Статья также исследует, как деятельность православных храмов способствовала обмену в области культуры, искусства и образования, укрепляя взаимопонимание между народами России и Китая и оказывая глубокое влияние на китайскую культуру. Через глубокий анализ статья стремится предоставить новую перспективу для понимания культурного обмена между Россией и Китаем, демонстрируя уникальную роль и значение Православия в содействии взаимному культурному обогащению и укреплению дружбы между народами двух стран.

Ключевые слова: Русская культура, Православие, православные церкви, Северо-Восточный Китай, Китайско-Восточная железная дорога, исторические корни, культурный обмен, архитектурный стиль, византийское искусство, влияние.

ORTHODOX CHURCHES IN THE NORTHEAST CHINA REGION IN THE CONTEXT OF SINO-RUSSIAN CULTURAL EXCHANGES

Li Li,

Postgraduate student, School of Arts and Humanities (Department of Art and Design),
Far Eastern Federal University (Russia, Vladivostok)

+79681653035

lily32783282@126.com

Abstract. Orthodoxy as an important carrier of Russian culture, its spread in China significantly contributed to the cultural, artistic and educational exchange between Russia and China, deepening mutual understanding and friendly relations between the peoples of the two countries. This is especially true in the northeastern region of China, bordering the Russian Far East, where with the construction of the Chinese Eastern Railway, Russian culture penetrated into the northeastern region, and Orthodoxy quickly began to develop in this area. The spread of Orthodoxy was accompanied by the construction of a large number of Orthodox churches, which became an important window and symbol of cultural exchange between Russia and China. These buildings not only attract attention with their

unique architectural style, combining the traditions of Russia and Byzantium, but have also become an important resource for the study of cultural exchanges between Russia and China due to their deep religious and cultural content. The establishment and activities of Orthodox churches not only enriched the religious life of the northeastern region, but also brought the Russian language, art, music and other cultural elements to the region, promoting the multiculturalism of the local culture. These temples became direct evidence of the merging and clashing cultures of Russia and China, demonstrating mutual respect and learning between different cultures. In addition, the spread of Orthodoxy in China also reflects the political and economic relations between Russia and China in history, the process of its development indicates the change and development of relations between the two countries.

This article will examine the Orthodox churches of the northeastern region of China as an example to explore the historical origins of the penetration of Orthodoxy into northeastern China, and through an analysis of the architectural style of the churches will show how these buildings reflect the cultural exchange and fusion between Russia and China and their impact on the local cultural landscape. The article also explores how the activities of Orthodox churches promoted exchanges in the fields of culture, art and education, strengthening mutual understanding between the peoples of Russia and China and having a profound impact on Chinese culture. Through in-depth analysis, the article seeks to provide a new perspective for understanding the cultural exchange between Russia and China, demonstrating the unique role and significance of Orthodoxy in promoting mutual cultural enrichment and strengthening friendship between the peoples of the two countries

Key words: Russian culture, Orthodoxy, Orthodox churches, Northeast China, Chinese Eastern Railway, historical roots, cultural exchange, architectural style, Byzantine art, influence.

В конце 19-го – начале 20-го веков, под руководством Российской империи, была построена железная дорога, проходящая через северо-восточный регион Китая, а именно – Китайско-Восточная железная дорога. С постройкой Китайско-Восточной железной дороги, россияне также начали вливаться в северо-восточный Китай, став первой группой российских эмигрантов в этом регионе. Среди них были строители, технические специалисты, коммерсанты, религиозные деятели, а также отряды железнодорожной охраны.

Большое количество русских эмигрантов въехало в Северо-Восточный Китай из-за строительства и последующего управления и эксплуатации Китайско-Восточной железной дороги, одновременно принеся с собой свои верования. Православие, как основная вера русских, начало активно распространяться в регионе вдоль Китайско-Восточной железной дороги, где русские эмигранты были особенно сконцентрированы, тем самым оказывая влияние на первоначальные религиозные верования Северо-Восточного Китая и внося новые культурные элементы в регион. Чтобы обеспечить русским в Северо-Восточном Китае возможность нормальной религиозной жизни, российское правительство финансировало строительство многих церквей и монастырей, где служили священники и другие. В 1898 году в Харбине, в районе Сианфан, была построена первая православная церковь в Северо-Восточном Китае, названная "Церковь Святого Николая", которая была завершена в марте следующего года. В 1900 году была построена вторая православная церковь в районе Нанган Харбина, также названная "Церковь Святого Николая". Знаменитая Церковь Святой Софии была заложена в 1907 году и перестроена к 25 ноября 1932 года. Церковь Святой Софии стала самой большой православной церковью на Дальнем Востоке и известна своим уникальным архитектурным стилем и богатым историческим наследием. К 1908 году в Харбине насчитывалось 7 православных церквей, все прихожане были гражданами России. В Дэхуэй, провинции Цзилинь, также в 1903 году была построена православная церковь Дэхуэй, известная как Ламасы. В то время это было символическое здание региона Дэхуэй. "В тот период на территории Дэхуэй железнодорожного участка проживало более 20 тысяч русских работников и их семей, которые проводили здесь религиозные обряды"[1]. В Хайларе, во Внутренней Монголии, также в 1902 году была основана церковь Казанской иконы Божией Матери. "Церковь построена из кирпича и дерева, за её историю здесь служили 14 священников, среди которых были и китайцы маньчжурского происхождения"[2]. Первая церковь в провинции Ляонин была построена относительно поздно, в начале 1912 года, и названа церковью Святого Архангела Михаила, первоначально она была маленькой, но затем была расширена дважды [3]. С постройкой церквей и постоянным увеличением числа прихожан, Православие начало укореняться в Северо-Восточном Китае, начиная своё распространение.

С 1898 по 1917 год вдоль Китайско-Восточной железной дороги было построено 19 православных церквей и монастырей [4], это показывает, что распространение православия в Северо-Восточном Китае в первую очередь опиралось на Китайско-Восточную железную дорогу как основу для его широкого распространения.

Во время Октябрьской революции в Северо-Восточном Китае было построено несколько православных церквей, таких как церковь Сивитаса Николы в Суйфэньхэ, которая была построена в 1903 году, но, к сожалению, была повреждена пожаром в 1908 году. С ростом русского населения в Суйфэньхэ, церковь было решено перестроить, и она была завершена в том же 1915 году. Стиль новой церкви кардинально отличался от первоначальной, и по сей день она существует, но сейчас используется как католическая церковь. С начала Русско-японской войны до кануна Октябрьской революции быстрыми темпами было построено 17 новых православных храмов, в основном распределенных вдоль главной линии и южной ветки Китайско-Восточной железной дороги [4].

С начала Октябрьской революции в 1917 году по 1931 год это был золотой век православного строительства в регионе Северо-Восточного Китая: православное население Северо-Восточного Китая увеличилось до 300 000 человек. Православные храмы в регионе были переполнены, причем как строительство храмов, так и количество верующих достигло своего пика. Острая потребность в новых православных храмах привела к строительному буму: за этот исторический период было построено в общей сложности 22 новые церкви, в том числе 10 новых церквей только в Харбине. Создание отдельной епархии в Харбине ускорило распространение православной культуры на Северо-Востоке Китая [4], ознаменовав период расцвета распространения православия в регионе.

"Луковичные" купола являются важной особенностью русских православных церквей, отражая достижение единства идеологических убеждений и религиозных стремлений через архитектуру. Православные церкви Харбина демонстрируют этот экзотический архитектурный стиль, показывая исторические изменения и разнообразную культуру города. Например, Собор Святого Николая, выполненный в классическом готическом стиле, не только был центром православной деятельности в Харбине, но и благодаря своему изысканному дизайну и уникальной художественной форме стал "одним из выдающихся произведений мировой архитектуры" [5]. Благовещенская церковь, построенная в 1903 году, изначально представляла собой деревянное передвижное сооружение. После ремонта в 1907 году, реконструкции в 1919 году и расширения в 1929 году он постепенно приобрел черты, сочетающие в себе византийский и русский стили, демонстрируя уникальную русскую культуру. Со временем некоторые из этих зданий стали застывшей историей, а другие превратились в нематериальные воспоминания. Сегодня осталось 5 церквей с ярко выраженным православным архитектурным стилем. Среди них наиболее известны и сохранились Софийский собор, Иверская (Иверская) и Покровская церковь. Софийский собор отражает особенности византийской архитектуры как в цвете, так и в форме. После нескольких реставраций Софийский собор теперь используется как Харбинский городской музей, открытый для посещения посетителями. Единственная церковь, которая до сих пор активно используется для православной деятельности, – это церковь Покрова Пресвятой Богородицы, принадлежащая Китайской православной церкви и Харбинской церкви. Эта церковь была построена в 1930 году и первоначально служила охранной церковью «Старого русского кладбища», где были похоронены важные деятели Китайско-Восточной железной дороги. Архитектурный дизайн церкви Покрова Пресвятой Богородицы был вдохновлен собором Святой Софии в Стамбуле, Турция, построенным в 437 году нашей эры, что делает его одним из драгоценных примеров архитектуры византийского стиля.

В Харбинской епархии Православная церковь предлагала образование в области богословия, "образование в области православного богословия представляло собой полную систему, охватывающую от начального до высшего уровня." Оно делится на три этапа, каждый из которых соответствует различным методам реализации: начальный этап состоит в том, что церковные общественные школы предоставляют богословское образование младшим школьникам; средний этап предполагает специализированное богословское образование в обычных средних школах; высший этап предусматривает обучение в университетах или специализированных монастырских учебных заведениях, предназначенных для подготовки духовенства [6].

После основания Харбинской епархии были введены дополнительные правила для духовенства железной дороги, в частности, обязанность преподавать богословие в начальных школах железной дороги. Было четко установлено количество занятий в неделю для священников и диаконов. Епископ также должен был проводить религиозное образование и пропаганду [7]. На этом фоне в некоторых школах, таких как Харбинское педагогическое училище, Первая частная русская средняя школа, Первая экспериментальная школа, Школа торговой палаты России, были введены курсы богословия; некоторые церкви открыли богословские курсы или создали богословские семинарии.

Церковь является не только важным местом для проповеднической деятельности, но также служит площадкой для религиозной музыкальной деятельности. Любящие музыку русские распространяли музыку в Харбине, исходя из церкви как исходной точки, постепенно реализуя музыкальное образование, которое включало в себя как церковные хоры, так и внешние учебные заведения. Многие церкви в Харбине организовали хоры из 10–20 обученных музыке прихожан. Помимо ежедневной певческой деятельности, они также проводили открытые выступления для сбора средств для социальных и благотворительных учреждений. Для музыкального образования русской молодежи-эмигрантов в октябре 1927 года в церкви Иверской иконы Божией Матери была основана музыкальная школа. Инициаторами были епископ Дмитрий и артист Киевской консерватории Бауэр. В школе изначально были открыты классы по фортепиано, сольному пению и скрипке. "В первом учебном году насчитывалось 65 студентов, во втором – 100, в третьем – 110, были добавлены классы виолончели, хорового пения и дирижирования, а количество учителей увеличилось с 4 до 16." За 14 лет существования, с момента открытия до 1941 года, было проведено 100 концертов. Концерты оказали определенное влияние во всех слоях общества, число студентов школы непрерывно росло. За время существования школы было выпущено 6 выпусков, общее число почти 900 человек. Большинство учащихся были русскими, также было небольшое количество китайских студентов[8].

Православие как новая культура, проникшая в Северо-Восточный Китай, неизбежно оказало влияние на существующие религиозные верования. Хотя большинство верующих православия были русскими эмигрантами, радиус его воздействия не ограничивался только ими, но также затрагивал и китайское население, проникая в их образ жизни, питание и другие традиции, оказывая тем самым незаметное, но значительное влияние на жизнь и мировоззрение местных жителей. Например, "после того как православие было принесено в Северо-Восточный Китай работниками Китайско-Восточной железной дороги, некоторые из местных начали искренне верить в православие, носить крест на груди после крещения и не снимать его до конца жизни"[9]; "в семьях, где китайский отец и русская мать вступали в брак, не было случаев, чтобы русская мать отказалась от православия в пользу традиционных китайских верований, в то время как многие отцы принимали православие"; жители Харбина любят есть хлеб, колбасы, сливочное масло, молоко и другие продукты, что также является влиянием русских эмигрантов; в области живописи, на стенах церквей вдоль Китайско-Восточной железной дороги до сих пор сохранились произведения искусства, созданные русскими художниками-эмигрантами, эти работы до сегодняшнего дня продолжают влиять на траекторию развития живописи на Северо-Востоке Китая; в области музыки и театра, музыка и драматическое искусство не только были частью жизни православных верующих Харбинской епархии в то время, но также через них оказывали влияние на все художественные мероприятия в регионе и повышали качество духовной жизни населения Северо-Востока, даже некоторые могут петь старинные русские народные песни[10]. Таким образом, видно, какое влияние православие оказало на мировоззрение населения Северо-Восточного Китая.

Объективно говоря, введение православия и его распространение вдоль Китайско-Восточной железной дороги оказали определенное положительное влияние на развитие общества Северо-Восточного Китая. Православие привнесло в культуру Северо-Восточного Китая экзотические черты, обогатив ее традиционные китайские культурные основы западными культурными стилями, создав ощущение синтеза восточной и западной культур, что сделало культурную атмосферу Северо-Восточного Китая еще более насыщенной.

1. Комитет по составлению местной хроники города Дэхуэй // Хроника Дэхуэй, издательство Чанчунь, М, 2001.769 с.

2. Комитет по составлению местной хроники города Хайлар // Хроника Хайлара, издательство Народного Издательства Внутренней Монголии: М, 1997. 106 с.
3. Комитет по составлению местной хроники провинции Ляонин // Хроника Ляонина-Религиозная хроника, издательство Ляонинской национальности, М, 2003. 296 с.
4. Ю Вэйцзянь. Исследование особенностей архитектурной культуры церквей Православной церкви в Северо-Восточном Китае и Дальнем Востоке России . Харбин: Северо-Восточный лесной университет. Изд-во.22-24 с.
5. Хань Шуфан. Старый Харбин. Пекин: Издательство Китайской истории и культуры, М, 2018. 9 с.
6. Комитет по составлению местной хроники провинции Хэйлунцзян // Хроника Хэйлунцзяна-Религиозная хроника, издательство Народа Хэйлунцзяна: М, 1999,338-340 с.
7. Комитет по составлению местной хроники города Харбин // Хроника Харбина-Религиозная диалектология, издательство Народа Хэйлунцзяна. М, 1998.152 с.
8. Комитет по составлению местной хроники провинции Хэйлунцзян // Хроника Хэйлунцзяна-Религиозная хроника, издательство Народа Хэйлунцзяна. М, 1999. 364с.
9. Комитет по составлению местной хроники города Янкеш // Хроника Янкеша ,издательство Народного Издательства Внутренней Монголии .М, 1996 149 с.
10. Чжэн Йонван. Русская Православная церковь и культура Хэйлунцзяна [М]. Издательство Хэйлунцзянского университета, 2010 .218 с.
11. Че Хуэй. Исследование распространения Православия в Северо-Восточном Китае [Д]. Харбин: Хэйлунцзянский университет, 2015 .
12. Константиновна В.С., Николаевич П.М. Православное паломничество: История и новое время [Ж]. 2014, 30(30): 5-6.
13. Сидоров Д. Изменение православных ландшафтов в постсоветской Москве [М] // Карта изменяющегося мирового религиозного ландшафта. 2015.
14. Алексеева О. Китайская миграция на Российском Дальнем Востоке [Ж]. 2008, 17(3 (75)): 20-32.
15. Огицкий Д.П. Православие и западное христианство[М]. Москва,1999.
16. Булгаков С.Н. Православие: очерки учения православной церкви[М]. Киев,1991.
17. Флоровский Г.В. Пути русского богословия[М]. Париж, 1937.

МОРСКИЕ ПЕЙЗАЖИ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ СЛИЯНИЯ КИТАЙСКОГО И ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Ли ЮЕ,

Дальневосточный федеральный университет,
аспирант департамента искусств и дизайна
Российская федерация, Владивосток, поселок Аякс 10П
+79955253348
li.yuel@dvfu.ru

Аннотация. С начала 1980-х годов морской пейзаж начал развиваться как независимый жанр в работах китайских художников. Однако морские пейзажи не являются простым заимствованием западных идей и техник исполнения, но также включают в себя национальные традиции искусства. Долгое время морские пейзажи были трудно представимы в китайской живописи, поскольку изображение бурлящих волн не соответствовало религиозным и философским основам. Однако постепенно, особенно в средневековом искусстве, "пустота", когда-то представляющая водную поверхность, начала заполняться линиями и цветными пятнами, формируя методы изображения различных состояний воды. Особое внимание уделялось важной роли слияния

китайского и западного искусства под влиянием глобализации искусства. Статья, анализируя представительные работы художников, таких как Ву Гуаньчжун, Сюэ Сюаньлинь и Ли Дун, демонстрирует, как китайские художники искусно сочетали западные техники живописи с элементами традиционной китайской живописи, создавая морские пейзажи, отличающиеся синтезом китайского и западного стилей. Статья подчеркивает уникальное творчество китайских художников в процессе слияния традиций восточной и западной эстетики. Художники не только переняли западные методы перспективы, нанесения цветов и композиции, но и искусно сочетали эти техники с традиционными элементами китайской живописи, такими как использование туши и каллиграфии. Эти работы не только демонстрируют глубокое понимание и уникальное восприятие естественной красоты художниками, но и отражают обмен и слияние китайской традиционной культуры с западными художественными идеями. Китайские художники, исследуя западные техники масляной живописи, сделали возможным изображение динамики и глубины моря. Слияние традиций и внешних влияний способствовало формированию китайских морских пейзажей, основанных на композиционных приемах древних китайских мастеров, новых темах и более выразительном китайском стиле. Анализ развития современных китайских морских пейзажей подчеркивает ключевую роль культурного обмена в стимулировании инноваций в искусстве, а также то, как художники через морские пейзажи выражают свое восхищение величественными морскими видами и глубокие чувства к природе. Такой синтез традиционного и современного, восточного и западного в художественной практике открывает новые горизонты и пространства для выражения в развитии китайских морских пейзажей.

Ключевые слова: морской пейзаж, марина, морская картина, китайская живопись, китайское искусство, маринистика, художник-пейзажист. У Гуаньчжун, Сюэ Сюаньлинь, Ли Дун, глобализация, инновации, традиции, современное искусство.

MARINE LANDSCAPES IN CONTEMPORARY CHINESE PAINTING IN THE CONTEXT OF THE FUSION OF CHINESE AND WESTERN ART

Li Yue,

Far Eastern Federal University,
Postgraduate Student,
Vladivostok, Russian Federation;
Russian Federation, Vladivostok, village Ayaks 10P
+79955253348
li.yue1@dvfu.ru

Abstract. Since the early 1980s, the marine landscape has begun to develop as an independent genre in the works of Chinese artists. However, marine landscapes are not merely a borrowing of Western ideas and techniques but also incorporate national art traditions. For a long time, marine landscapes were hard to imagine in Chinese painting, as the depiction of surging waves did not align with religious and philosophical foundations. However, gradually, especially in medieval art, the 'void' that once represented the water surface began to be filled with lines and color spots, forming methods to depict various states of water. Special attention was paid to the important role of the fusion of Chinese and Western art under the influence of art globalization. The article, by analyzing the representative works of artists such as Wu Guanzhong, Xue Xuanlin, and Li Dong, demonstrates how Chinese artists skillfully combined Western painting techniques with elements of traditional Chinese painting, creating marine landscapes that feature a synthesis of Chinese and Western styles. The article highlights the unique creativity of Chinese artists in the process of merging Eastern and Western aesthetic traditions. Artists not only adopted Western methods of perspective, color application, and composition but also skillfully combined these techniques with traditional elements of Chinese painting, such as the use of ink and calligraphy. These works not only demonstrate a deep understanding and unique perception of natural beauty by the artists but also reflect the exchange and fusion of Chinese traditional culture with Western artistic ideas. Chinese artists, exploring Western oil painting techniques, have made it possible to depict the dynamics and depth of the sea. The fusion of traditions and external influences has contributed to the formation of Chinese marine landscapes based on the compositional techniques of ancient Chinese masters, new themes, and a more expressive Chinese style. The analysis of the development of modern Chinese marine landscapes emphasizes the key role of cultural exchange in stimulating innovation in art, as well as how artists express their admiration for majestic marine views and deep feelings towards nature through marine landscapes. Such a synthesis of traditional and modern, Eastern and Western in artistic practice opens new horizons and spaces for expression in the development of Chinese marine landscapes.

Key words: marine landscape, marina, seascape, Chinese painting, Chinese art, marine art, landscape artist. Wu Guanzhong, Xue Xuanlin, Li Dong, globalization, innovation, traditions, contemporary art.

Современное искусство Китая – сложное явление, которое формировалось под влиянием многих факторов, в которых значимую роль играли и национальные особенности, и иностранные воздействия, в частности западноевропейского и русского арт-мира. Это непосредственно касается и морской картины, которая является непосредственным результатом интеграции западной системы жанров и принципов реалистического изображения средствами масляной живописи сравнительно нового для китайцев мотива.

Основу современного жанра марины в живописи Китая составляет сочетание китайской и западной художественных идей. философия современного морского пейзажа включает в себя китайскую традиционную мысль: единство человека и небес, а также западную: экзистенциализм, абстракционизм, реализм и т.д. [1]

Внедрение западного искусства и влияние западной олеографии привело к тому, что китайские художники раннего периода стали изучать западные художественные техники путем имитации. Эти художники не только адаптировали акцент на цветовой гамме и реалистичные методы изображения света, тени и пространственной глубины от западной живописи, но и продолжали следовать декоративным традициям китайской живописи, таким как использование плоскостности цвета и линейной композиции в пространственном устройстве. В результате возникло искусство, в котором сочетаются элементы как западной, так и восточной живописной традиции.

У Гуанчжун занимает выдающееся место в современном китайском художественном пространстве, будучи известным как в гохуа, так и в олеографии. Он предпочитает рисовать морские пейзажи, связанные с кораблями, в основном из-за визуальной привлекательности. Паруса, канаты, палубы – все это дает простор для творчества художника [2]. Он посвятил свою жизнь «национализации олеографии» и «модернизации гохуа». Его творческий путь можно разделить на два основных этапа. На первом этапе он сосредоточился на изучении и национализации западной олеографии. В одной из его олеографий, "Ночной рыбацкий порт" (《夜渔港》), представлена тихая ночь с мерцающими огнями на рыбацких лодках. В своих работах он избегал лишних светотеней и деталей, интегрируя западные цветовые решения в гохуа. Особенно значительным в его работах является использование серых тонов, которые выделяют яркие цвета. При этом он через формальную красоту передавал дух восточного искусства, создавая уникальный вид восточной олеографии с китайскими традиционными особенностями.



"Ночной рыбацкий порт", масляная живопись. 1993

На последующем этапе своего творчества, охватывающем конец XX и начало XXI веков, он сосредоточился на модернизации гохуа. В этот период в его художественном развитии ключевую роль заняла тушевая живопись, и он инициировал все свои концептуальные исследования с экспериментов в этом направлении [3]. Уникально сочетая элементы западной олеографии с гохуа, он продолжал диалог между китайской и западной живописью, используя современные эстетические

и визуальные выразительные средства для интеграции восточной тушевой живописи с западными техниками олеографии. У Гуанчжун заявил: «Кисть и чернила равны нулю», подчеркивая, что кисть и чернила теряют свою ценность без глубокого содержания, в отличие от классических представлений о них. Он высоко ценил не стандартные образы кисти и чернил, а структуру точек, линий и композицию цуньрань¹, включая динамику линий и гармонию между точками и линиями [4]. В таких работах, как "Рыбацкий порт (Три)" (《渔港3》), он мастерски использовал толстые черные чернила для изображения рыбацких лодок и светлые чернила для создания текстуры воды, воссоздавая спокойную атмосферу порта с мягким ветром и спокойной водой. Точки, линии и плоскости на его картинах гармонично сочетаются, создавая уникальную композицию и подчеркивая величественность залива, наполненного рыбацкими лодками. Его творчество отличается высокой эстетической ценностью, независимо от атмосферы, формы или культурного выражения.



"Рыбацкий порт 3". 1997

В данном произведении гошуа, созданном У Гуанчжуном, особое внимание уделяется выделению символики морских элементов и применению линий для формирования визуального образа. В контексте истории китайского искусства, линия играет ключевую роль в традиционной китайской живописи, где формирование образа через «линии» является одним из фундаментальных аспектов гошуа. Кроме того, плоскости в работах У Гуанчжуна зачастую представлены в абстрактной манере, как, например, корпус лодки, где он усиливает композицию за счет использования принципа «разделения плоскости», характерного для Мондриана (蒙德里安 Piet Cornelies Mondrian), тщательно продумывая взаимоотношения между черным, белым и серым цветами и подчеркивая в китайской живописи идею «оставления пустого пространства».

В его произведении «Утренний свет в порту» (《海港晨曦》) точки, линии и плоскости взаимодействуют между собой. Несмотря на частичное сохранение традиций гошуа в его художественном видении, цветовая палитра и формы его работ также находятся под влиянием западного современного искусства. Это выражается в прямом использовании ярких цветовых блоков красного, желтого, синего, зеленого, параллельной композиции по принципам западного формализма и использовании геометрического линейного языка для передачи образов. В его картине отсутствуют четкие контуры, а распознаваемы только абстрактные формы различных элементов, такие как окна, представленные черными квадратами, и мачты, изображенные линиями. Плотные сгруппированные цветовые блоки в центре и почти «пустые» пространства сверху и снизу создают новое и динамичное пространство. Он заимствует идеи и методы западного искусства для трансформации китайской тушевой живописи, применяя традиционные выразительные средства китайской живописи для обновления масляной живописи.



"Утренний свет в порту". 2006

В морских пейзажах, созданных У Гуанчжуном, преобладает ярко выраженная природная абстракция. Эта так называемая природная абстракция поддерживает «непрерывную связь» с жизненными образами, что У Гуанчжун выделил как момент встречи и уникальное новшество в столкновении восточного и западного искусства [5]. У Гуанчжун не только сохраняет элемент «линии», настолько важный для китайской живописи, но и вводит элемент «цвета», типичный для западной живописи, обогащая свои произведения сильным чувством формальной красоты и показывая, что гохуа может предложить широкий спектр выразительных средств. Этот «антитрадиционный» подход к инновациям в гохуа также рассматривается У Гуанчжуном как способ обратного наследования через осмысление китайской традиционной живописи в новом свете.

История марины находится в сфере актуальных направлений в искусствоведении, которое все чаще обращает внимание и на «малые жанры» в творчестве художников Поднебесной. Изучение современной китайской морской картины значимо тем, что дает понимание ее художественной и социокультурной ценности для самих китайцев, а также ее роли в мировом искусстве.

В конце 1980-х годов Сюэ Сюаньлинь также стал заниматься морской живописью, но не маслом, а тушью и акварелью. Он обратился к красоте беспокойных и постоянно изменяющихся волн, дав начало новому направлению в китайской традиционной живописи. Считается, что толчком для этого стало создание в 1987 году первого морского пейзажа в этом духе, который получил название «Шум волн». Если в начале пути автор использовал приемы, характерные для западной марины, в частности лессировки, объемную моделировку форму морских камней, стремление детально показать текстуру их, морской пены на гребнях волн, в своих поздних работах серии "Морская серия", художник перешел к стилизации и упрощению форм, используя абстракционизм для изображения сцены. Цветовая гамма упрощена до двух контрастных цветов – красного и синего на белом фоне. Вертикальные линии волн создают визуальное ощущение движения, намекая на ритм и динамику волнения. Простые линии чаек и их расположение на картине передают ощущение свободного полета, что интересно сочетается с динамикой моря. Скалы в его работах тянутся вверх, и это движение словно гасит ритмично чередующиеся горизонтальные полосы волн. Тем не менее, мастер сохраняет приверженность полюбившейся ему композиции, близкой тому, что можно увидеть у китайских художников прошлого, – это высокая линия горизонта, практически исключая изображение небес, и фокусировка на движении и форме волн, их сочетании с очертаниями камней и скал. Картина использует упрощение цветовых блоков и линий, распространенное в современном искусстве, акцентируя внимание на визуальных эффектах и эмоциональном восприятии, а не на натуралистическом изображении в традиционном смысле.

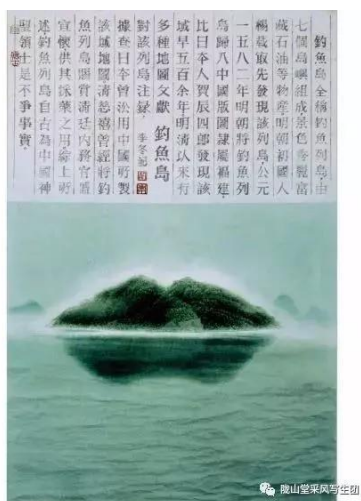


Сюэ Сюаньлинь. Шум волн. 1987



Сюэ Сюаньлинь. Морская серия-20. 2017

Еще одним признанным мастером китайской марины считается Ли Дун. Автор использует морскую живопись в качестве отправной точки в раскрытии сюжета, а китайскую живопись тушью как художественно-образительную опору. Мотив моря и океана в понимании автора – это пространство для экспериментов с выразительными возможностями традиционных техник. Ли Дун сказал: "Путь китайской живописи лежит через наследование и инновации. В китайской живописи тушью все еще много вопросов, которые требуют расширения горизонтов и исследований для их решения. Наследование является основой, а инновации – это процесс попыток улучшить и развивать"[6]. Данные опыты начались еще в начале 1990-х годов, когда автор, судя по художественному материалу, стал обращать внимание на средства различных стилей. Особенно ему полюбился так называемый точечный метод нанесения туши и акварели на изобразительную поверхность, которым пользовались мастера периода правления династии Сун, а также Сюй Байхун. Данный прием позволяет умело смешивать разные краски, добиваясь их соединения, подчеркивая контрасты, фактуры, объем и пространственные отношения объектов. Это способствует передаче эмоциональной атмосферы. Автор пытается совершить отказ от порывистости, характерной для морской живописи, и добиться ощущения покоя. Достигается это им различными средствами. Так, в «Словах об островах Дяюй-дао» автор изобразил морскую гладь и формы островов так, как это делали мастера жанра «гор и вод», добавив сверху и каллиграфическую композицию. Правда, вода у него написана очень реалистично, напоминая плотную, блестящую, слегка колеблющуюся массу, которая контрастирует с плоскостным решением берегов.



Ли Дун. Слова об островах Дяюйдао. 2005

Благодаря творческой деятельности названных выше художников в настоящее время марина превратилась в актуальный и активно развивающимся жанр в китайском искусстве, как в традиционной живописи тушью, так и в живописи маслом. Данные авторы в своем творчестве применяют разные приемы, техники, стили, но опираются на сходные эстетические позиции, которые сближают их с мастерами прошлого. Однако их работы показывают, что поиски ведутся не только в области гохуа или «масляной живописи», а имеет место быть их синтез, который порождает новые возможности. Идя по этому пути, современные китайские маринисты все же создают новую изобразительную концепцию моря в живописи, открывая для себя выразительные возможности в передаче ранее не характерной для них динамичной и переменчивой стихии. В этом отражаются изменения в понимании места человека в мире, его соотношения с природой, где существуют не только координаты между землей и небом, но и сравнительно новое в миропонимании китайцев пространство – мир воды. В морской картине человек и природа создают особый художественный язык, который определяет своеобразие китайской маринисты и ее связь с культурой страны.

Эта статья, анализируя развитие современной китайской морской пейзажной живописи, демонстрирует, как слияние китайского и западного искусства обогатило и обновило эту форму искусства. Она раскрывает, как китайские художники, сохраняя традиционные элементы живописи, ассимилировали западные техники, создавая уникальные морские пейзажи. Это не только показывает межкультурный обмен в искусстве, но и отражает многогранное толкование красоты природы. В конце концов, статья подчеркивает уникальную силу искусства в соединении различных культур и выражении глубоких эмоций, предоставляя дополнительные перспективы для понимания разнообразия и сложности современного искусства Китая.

1. Ян, И. Морской пейзаж в современном искусстве Китая: традиции и новации / И. Ян // Креативные индустрии арктического региона: опыт и перспективы развития : материалы II Международного форума / отв. ред. Е.Ю. Терещенко. Мурманск : Мурманский арктический государственный университет, 2019. – С. 202-206.

2. "Встреча с тобой лучше, чем самый приятный весенний ветер, дующий на расстояние в десять километров – написано для У Гуанчжуна" – портрет за десять минут 《十里春风不如遇见你—写给吴冠中》—人物十分钟 https://k.sina.com.cn/article_6586761463_1889a00f700100c50u.html

3. Лю Сяочунь, "Китайская живопись и каллиграфия", 2011 год, первый выпуск, С. 22 刘骁纯《中国书画》2011年第一期 22页

4. Лю Сяочунь, "Китайская живопись и каллиграфия", 2011 год, первый выпуск, С.25. 刘骁纯《中国书画》2011年第一期 25页

5. Лю Сяочунь, 2011 год, первый выпуск, "Развитие и формирование концепции натуральной абстракции". С. 27 刘晓纯 2011 年第一期 27 页 《自然抽象观念的孕育和形成》

6. "Известный художник Ли Дун о своих размышлениях по поводу развития исследований китайской морской живописи" Ли Дун 《著名画家李冬对中国海洋绘画研究发展的感悟》 李东, <https://www.culturechina.cn/m/186283.html>

УДК 172

УРОЖЕНЦЫ БЕЛАРУСИ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

А.И. Лойко,

Белорусский национальный технический университет
loiko@bntu.by

Аннотация. Описана роль уроженцев Беларуси в изучении дальневосточного пространства культурных кодов XIX столетия. В географическом пространстве усилилась интенсивность кросс – культурной коммуникации между цивилизациями Евразии, представленными Китаем, Россией и Японией. Россия проявила инициативу к межкультурному диалогу на дипломатическом уровне. В реализации потенциала этого уровня важную роль сыграл уроженец Беларуси И.А. Гошкевич. Еще одним уровнем взаимодействия культурных кодов Дальнего Востока стал этнографическая компонента в тесной взаимосвязи ее с изучением природы. Большую роль в изучении этого уровня взаимодействия культурных кодов Дальнего Востока и Америки сыграл Б.И. Дыбовский.

Ключевые слова: культурный код, духовно-ценностные ориентиры, Китай, Дальний Восток, ориентализм, Беларусь.

NATIVES OF BELARUS AT THE CROSSROADS OF CULTURAL CODES OF THE FAR EAST

A.I. Loiko,

Belarusian National Technical University
loiko@bntu.by

Abstract. The role of natives of Belarus in the study of the Far Eastern space of cultural codes of the 19th century is described. In geographic space, the intensity of cross-cultural communication between the civilizations of Eurasia, represented by China, Russia and Japan, has increased. Russia has taken the initiative for intercultural dialogue at the diplomatic level. A native of Belarus, I.A. Goshkevich played an important role in realizing the potential of this level. Another level of interaction between the cultural codes of the Far East was the ethnographic component in its close relationship with the study of nature. B.I. Dybovsky played a major role in studying this level of interaction between the cultural codes of the Far East and America.

Key words: culture cod, spiritual and value guidelines, China, Far East, orientalism, Belarus.

На перекрестке культурных кодов Дальнего Востока уроженцы Беларуси оказались в XIX столетии. Часть из них оказалась в дальневосточном регионе не по своей воле. Причиной были ссылки за участие в вооруженных восстаниях, имевших целью восстановление государственности Королевства Польского и Великого Княжества Литовского, находившихся в конфедеративных отношениях с 1380 г. Земли Беларуси входили в состав Великого Княжества Литовского. Следует отдать должное государственным властям Российской империи, которые не препятствовали участию

ссылки с университетским образованием в изучении географии и культуры народов Сибири и Дальнего Востока. Во многом это объяснялось тем, что губернаторы Сибири были сами образованными людьми, заинтересованными в экономическом и культурном развитии огромных территорий [1]. Об этом свидетельствуют дневники некоторых из губернаторов [2].

После выхода к берегам Тихого океана Российская империя непосредственно соприкоснулась с культурными кодами Китая и Японии. Без языковой адаптации к ним не могло быть успеха в налаживании дипломатических отношений. На эту миссию подошел Иосиф Антонович Гошкевич. Он родился в Речицком уезде Минской губернии Российской империи. Он стал известным исследователем Китая и Японии.

Почти десять лет он проработал в Китае в рамках духовной миссии, где проявил себя как учёный-естествоиспытатель в области астрономии, метеорологии и зоогеографии. В составе дипломатической экспедиции принимал участие в плавании на фрегате «Палада» под руководством графа Ю. В. Путягина в 1852-1855 годах. С 1857 г. работал консулом в Японии. Он стал автором ряда научных трудов по сельскому хозяйству Китая и Японии, составителем «Японско-русского словаря» [3]. Коллекции флоры и фауны, собранные во время путешествий, дополнили экспозицию Зоологического музея Российской Академии Наук.

В реализации стратегии выхода Российской империи к берегам Тихого океана участвовали россияне с белорусскими корнями. В их числе были Иван Казыревский и исследователь Чукотки Дмитрий Павлуцкий. Иван Петрович Козыревский был предком белорусского дворянина из Могилевского воеводства, сосланного в Сибирь после войн между Московским государством и Речью Посполитой. В начале XVIII века он возглавил отряд казаков, целью которого было присоединить Камчатку и Курильские острова к России. В результате похода был сделан первый рисунок Камчатки, нанесены на карту Курильские острова и проливы, описаны гидрологические и метеорологические условия в проливах. В 1726 году И.П. Козыревский передал карты и их описание В. Берингу «Чертеж мыса Камчадал, а также морских островов, числа островов от мыса Камчадал до островов Матмайского и Нифона».

Дмитрий Иванович Павлуцкий родился в семье Яна Павлуцкого, сосланного в Сибирь. В 1727 году он был отправлен на Чукотку с отрядом казаков и возглавил несколько походов в неизвестные земли полуострова. Географическим результатом экспедиций стала довольно точная карта Чукотки с нанесением на нее реки Чаун, островов Берингова пролива и описанием особенностей природы и образа жизни местных жителей. Фактически они открыли Аляску и Берингов пролив, что впоследствии было подтверждено и нанесено на карту В. Берингом.

Оршанский дворянин Адам Каменский (Длужник-Каменский) отобразил жизнь народов Сибири и особенности природы в записках, получивших название «Диариюш». Чуть позже Людвиг Сенницкий подробно описал жизнь хантов, эвенков и якутов в своем «Документе».

Юзеф Копакский из пинского дворянского рода, в своем «Дневнике путешествия Копача по всей Азии» дал подробное описание Камчатки. Фаустин Тетерский опубликовал «Дневник», который хранится в центральной библиотеке Вильнюса. В нем он дал подробное описание особенностей природы Забайкалья и Даурии, быта забайкальских эвенков.

Бенедикт Иванович Дыбовский во время бессрочной ссылки в Иркутске организовал систематические гидрологические и метеорологические наблюдения на Байкале. Он описал более ста видов водоплавающих птиц, а также, два вида голомянки. Вместе с В.А. Годлевским он описал природные условия озера Байкал, положив начало систематическому его изучению. Он участвовал во многих экспедициях на Дальнем Востоке (Камчатка, Сахалин, бассейн Амура) [4]. Дневники Б.И. Дыбовского, его описания путешествий по Сибири и Дальнему Востоку читаются как увлекательное произведение искусства [5].

Среднее образование Бенедикт Дыбовский получил в Минской гимназии. Осенью 1853 г. он поступил на медицинский факультет Дерпского университета. Б. Дыбовский получил степень доктора медицины и хирургии и остался в университете готовиться к профессорской должности. Однако ему помешало участие в дуэли и в антиправительственных демонстрациях. Он уехал в Германию. Б. Дыбовский был занят изучением эмбриологии насекомых на кафедрах Берлинского и Вроцлавского университетов.

В 1862 году Бенедикт Дыбовский был избран профессором зоологии и сравнительной анатомии Главной школы в Варшаве. Б. Дыбовский одним из первых в Европе стал сторонником теории Ч. Дарвина об эволюционном развитии растительного и животного мира. Накануне восстания 1863 г. Б. Дыбовский отправился в Белоруссию.

Весной 1864 г. Б. Дыбовский был арестован и сослан в Сибирь. Будучи врачом, он оказывал медицинскую помощь больным в пути. Из Читы вместе с другими участниками восстания Б. Дыбовский был отправлен в деревню Сиваков. При помощи Сибирского отделения Русского географического общества он получил разрешение на переезд в село Дарасун. Здесь начались исследования флоры и фауны Байкала. Годы напряженной работы стали годами плодотворной научной деятельности.

До Б. Дыбовского в биологической науке преобладало мнение, что флора и фауна Сибири ничем существенным образом не отличается от флоры и фауны Восточной Европы, что фауна Байкала очень бедна и вообще не заслуживает внимания. Б. Дыбовский считал, что каждый регион в зависимости от существовавших там физико-географических условий должен иметь свою самобытную флору и фауну. Предположение подтвердилось. Б. Дыбовский открыл и описал десятки видов птиц, рыб, насекомых, простейших животных, не встречавшихся нигде, кроме Сибири. Он также доказал, что сибирские виды отличаются от европейских видов. Исследователя привлекли перспективы изучения Дальнего Востока. Он отправился по реке Амур во Владивосток. Часть пути он проделал вместе с Н.М. Пржевальским.

Б. Дыбовский попросил назначить его участковым врачом Камчатки. Добравшись туда, учёный повёл тяжелую, но благородную борьбу с проказой и другими инфекционными заболеваниями. Желая доказать, что местные жители не принадлежат к какой-то низшей расе, он занимался антропологией. Под его редакцией изданы словари камчадальского, бурятского и других языков. Б. Дыбовский помогал местным жителям улучшить их материальное положение, на свои деньги привозил туда оленей. Наблюдения этого периода им изложены в книге «О Сибири и Камчатке» [6].

Научный энтузиазм был характерен и для отставного военного врача Томаса Матвеевича Августиновича, ставшего одним из первых исследователей Сахалина. Он стал собирателем богатейшего гербария растений Сибири и Дальнего Востока. Он родился в Кривиче Мядельского уезда Минской губернии, окончил медицинский факультет Вильнюсского университета и поступил на военную службу. После выхода на пенсию он много путешествовал, изучал особенности флоры Сибири и Дальнего Востока. Его коллекция растений (40 000 растений) для Ботанического сада в Петербурге стала основой изучения растительности Северо-Восточной Азии.

Осип Михайлович Ковалевский из Великой Беростовицы Гродненской губернии признан отцом российского монголоведения [7]. Изучая монгольский язык, он путешествовал по Монголии, Бурятии и Китаю, собрал богатую этнографическую коллекцию и описал быт местных жителей, подготовил ряд научных работ [8].

Аналогичные исследования проводил в Якутии Эдуард Карлович Пекарский (1858-1934), уроженец Игуменского уезда Минской губернии. Он провёл в Якутии более двадцати лет, ознакомился с особенностями якутского быта, составил якутско-русский словарь [9], подготовил ряд научных трудов по этнографии якутов и эвенков [10].

27 сентября 1881 года Э.К. Пекарского конвоировали в город Иркутск. 2 ноября 1881 года он был доставлен в Якутск. 4 ноября этого же года его выслали в Батурусский улус и поселили в юрте, где жил хранитель дворовой станции первой династии Игидзеев. Его отец стал первым учителем ссыльного якутского языка. Через полгода Э.К. Пекарский свободно общался на якутском языке.

В 1883 г. Николай Тютчев приехал в Якутский край. Он привез с собой экземпляр якутско-немецкого словаря русского академика немецкого происхождения А. Бётлингга. Он подарил его Э. Пекарскому. Книга мотивировала на составление полного словаря якутского языка.

Э. Пекарский делал записи на страницах подаренного словаря В 1887 г. им был составлен первоначальный вариант собственного словаря объемом 7000 слов, который корректировали протоиереи Д. Д. Попов и глава улуса Батурусского улуса Егор Николаевич Николаев.

Ян Доминикович (Иван Дзментьевич) Черский, уроженец Дрисенского уезда Витебской губернии, проявил себя как один из первых исследователей природы Сибири [11]. И. Д. Черский написал

ряд научных работ по геологии Сибири, за что был назван «лучшим знатоком Сибири» и трижды награжден медалями Русского географического общества. Ему принадлежат географические открытия истоков Лены, Тас-Кыстабыта, Улахан-Чистая, Томус-Хая, многих рек Северо-Восточной Сибири. Его именем названы хребты в Северо-Восточной Сибири (длиной 1500 км) и Забайкалье, гора под Иркутском, горные вершины на Хамар-Дабане и Байкальском хребте, перевал на р. Халок и долина в Саянах, город в низовьях Колымы, несколько ископаемых животных [12].

Карл Иванович Богданович, уроженец Витебской губернии, проводил геологические исследования Восточной Сибири [13], побережий Охотского моря и Камчатки, опубликовал более двухсот научных работ. В ходе Охотско-Камчатской горной экспедиции 1895-1898 гг. были открыты месторождения золота и проведена типология вулканов Камчатки.

Российские ученые искали короткий путь с Дальнего Востока в европейскую часть Российской империи. По их мнению, одним из путей могла стать Арктика. Многие географические открытия, сделанные в Арктике, связаны с именами выходцев из Беларуси. Среди них участники Первой русской полярной экспедиции в 1900-1902 гг. под руководством барона Э. Толля на шхуне «Заря» Алексей Бялиницкий-Бируля и Константин Валасович.

Алексей Андреевич Бялиницкий-Бируля родился в Оршанском уезде, принимал участие в экспедиции 1899 г. на Шпицберген, экспедициях на Соловецкие острова. Во время полярной экспедиции занимал должность зоолога, описывал флору и фауну во время зимовки на побережье Таймыра и Новосибирских островов. По результатам обработки материалов экспедиций им подготовлено более ста научных работ. Его имя носят залив и гора на побережье Таймыра.

Константин Адамович Валасович родился в селе Иодчицы в Слуцком уезде Минской губернии в семье священника. После окончания Варшавского университета занимался научной деятельностью в Варшаве и Петербурге, но после ареста был отправлен в архангельскую ссылку, где увлекся геологией. В Российской полярной экспедиции он возглавлял вспомогательную санную команду, проводил геологические и палеонтологические исследования, составил геологическую карту Новосибирских островов, заложил основы палеонтологических исследований в Заполярье. Трижды он руководил геологическими экспедициями в местах слияния рек Лены и Колымы, на острове Великий Ляховский нашел уникальные останки мамонта, которые были переданы в дар Парижскому палеонтологическому музею. В честь К. Валасовича назван мыс на острове Большевик.

Отец и сын Вилькицкие, уроженцы Беларуси (Борисовский уезд Минской губернии), являются инициаторами и руководителями экспедиции, совершившей одно из величайших открытий XX века – архипелаг Северная Земля. Андрей Иполитович Вилькицкий работал в Главном гидрографическом управлении России, руководил экспедициями в Арктике, на островах Новой Земли (1887), в Карском море (1894-1901), с 1907 возглавлял Главное Гидрографическое управление. Управление провело большую работу по строительству специальных ледоколов для освоения Арктики.

Его сын Борис Андреевич Вилькицкий возглавил экспедицию, доказавшую, что Северная Земля является архипелагом, и первым прошёл Северным морским путем в западном направлении. За это он получил награды многих географических обществ. В честь Б.А. Вилькицкого названы пролив между Северной Землей и Таймыром и остров в Карском море.

Исследователь Арктики Отто Юльевич Шмидт родился в Могилеве. Под его руководством были осуществлены экспедиции на Землю Франца-Иосифа (1929 г.) и Карское море (1930 г.). На ледоколе «Сибиряков» экспедиция под руководством О.Ю. Шмидта впервые за одну навигацию прошла Северным морским путем. В его честь названы остров в Карском море, мыс в Чукотском море, полуостров на Новой Земле.

Параллельно с изучением Северного морского пути активно изучалась тундровое побережье Сибири и Дальнего Востока. На этих территориях вели кочевой образ жизни ненцы, нганасане и чукчи. Их основным занятием было оленеводство и морской промысел. В изучение культурных кодов ненцев, ханты и манси внес уроженец Беларуси А.А. Дунин-Горкавич [14].

Таким образом, уроженцы Беларуси оказались в уникальном регионе на пересечении культурных кодов. В свойственной эпохе романтизма мировоззрении они сочетали культурные интенции с познавательными интенциями в отношении географической среды.

1. Матханова, Н.П. Генерал-губернатор Семен Богданович Броневский / Н.П. Матханова // Личность в истории Сибири XVIII-XIX веков. Сборник биографических очерков. – Новосибирск: ИД Сова, 2007. С. 41-52.
2. Броневский, С.Б. Отрывки из записок / С.Б. Броневский // Исторический вестник – 1889 – Т.38 – № 12 – С.500-512.
3. Гошкевич, И.А. О корнях японского языка / И.А. Гошкевич. – Вильно: Издатель Завадский, 1899. – 109 с.
4. Лекай Л. Л. Бенедикт Иванович Дыбовский // Сохранение биоразнообразия Камчатки и прилегающих морей: Материалы VI научной конференции. – Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатпресс, 2005. – С. 55–58.
5. Benedykt Dybowski. O Syberyi i Kamczatce. Podróż z Warszawy na Kamczatkę (część 1). – Warszawa-Kraków, 1912
6. Побережная Н. А. Бенедикт Иванович Дыбовский – врач Камчатского округа, XIX в. // Веков связующая нить: Материалы XXII Крашенинниковских чтений. – Петропавловск-Камчатский, 2005. – С. 160–165.
7. Валеев Р. М. Биография и научное наследие востоковеда О. М. Ковалевского (по материалам архивов и рукописных фондов) / Р. М. Валеев, И. В. Кульганек, Д.Е. Мартынов, О.Н. Полянская. – СПб.; Казань : Петербургское востоковедение, 2020. – 440 с.
8. Россия – Монголия – Китай: Дневники монголоведа О. М. Ковалевского. 1830–1831 гг. / Подготовка к изданию, предисловие, глоссарий, комментариев и указатели Р. М. Валеев, И. В. Кульганек; Отв. ред. А. Д. Цендина. – Казань: Изд-во «Таглитмат» Института экономики, управления и права, 2006. – 104 с.
9. Пекарский, Э.К. Краткий русско-якутский словарь, изданный на средства Якутского областного статистического комитета / Э.К. Пекарский. – Якутск, 1905 – 147 с.
10. Пекарский, Э.К. Образцы народной литературы якутов / Э.К. Пекарский. – СПб: Типография Императорской Академии наук, 1907. Т. 1. Ч. 1. Выпуск 1. – 80 с.
11. Черский, И.Д. Неопубликованные статьи, письма и дневники: Статьи о И.Д. Черском и А.И. Черском. – Иркутск: Иркутское книжное издательство, 1956. – 370 с.
12. Никитин, С.Н. Иван Дементьевич Черский: Некролог. / С.Н. Никитин, Ф.Н. Чернышев. – СПб.: Геологический комитет, 1892. – 15 с.
13. Makarov, N.P. The Ancient Stages of the Culture Genesis of the Krasnoyarsk Northern Indigenous Peoples / N.P. Makarov // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 6 (2013 6) P. 816-841.
14. Исследователь Севера А.А. Дунин-Горкавич. – Москва : Галларт, 1995. – 192 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА КИТАЙСКОГО АКВАРЕЛЬНОГО ПИСЬМА

Лю Шушэн,

аспирант 2 курса ФГБОУ ВО «ВВГУ»
Мартынова Наталья Владимировна,
к.п.н., доцент ФГБОУ ВО «ВВГУ»

Аннотация. Публикация посвящена обзору исторических условий становления современной практики акварельного письма в Китае. Авторы подчеркивают, что акварельное письмо, часто определяемое китайским по происхождению, является технологически заимствованным и тем не менее, определившим высочайшие результаты исполнительского мастерства китайских художников на фоне взаимодействия и взаимовлияния художественных практик по всему миру. Авторы приводят аргументы, объясняющие региональное своеобразие разных школ письма, анализируют типологические характеристики произведений искусства китайской акварели.

Ключевые слова: акварель, заимствование, региональные школы письма, концепции, национальная идентичность, Китай, Восток, Запад.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF CHINESE WATER COLOR PAINTING

Liu Shusheng,

Postgraduate student of the 2nd year of FGBOU "VVSU"
Natalya Vladimirovna Martynova,
Associate Professor of FGBOU in "VVSU"

Введение. Искусство письма акварелью, будучи широко представленным китайскими школами исполнительского мастерства, признается одним из лучших в мире, поскольку технологически идеально вписывается в подготовленные историей и идеей письма водорастворимыми пигментами рамки, обеспечившие уникальность и узнавание китайского изобразительного искусства. Многие любители искусства, сталкиваясь с материалами, утверждающими, что именно акварель является древним китайским искусством, на самом деле реагируют на характерные возможности письма прозрачными, водорастворимыми красками, слои которых быстро высыхают и позволяя практически мгновенное письмо, соответствуют намерениям художников фиксации мимолетности, неповторимости каждого жизненного момента, впоследствии осмысливаемого как печати вечности, ее покадровое воспроизведение. В этой ситуации китайские художники действительно по праву считаются одними из самых сильных в мире, поскольку мгновенная работа кистью, заложенная в каллиграфии, определила национальную школу письма. Поэтому, анализ типологических характеристик акварельного письма, позволяющий видеть сходства и различия данной системы изображения при сравнении с другими, характерными для китайского искусства, определяющими национальные художественные практики позволяет считать тему данной публикации **актуальной**.

Степень изученности темы достаточна, если рассматривать объем исследований и публикаций, популяризирующих китайское изобразительное искусство особенно, если речь идет об обучении в каких-либо школах и классах изобразительной грамоты, ориентированных на изучение региональной экзотики, китайского языка, каллиграфическое искусство которого требует значительных художественных навыков. Исследований, свидетельствующих о развитии стилистических характеристик китайского письма тушью и водорастворимыми пигментами, также, достаточно и особо значимыми из них можно назвать работы выдающихся российских синологов: Н.А. Виноградовой [2], Е.В. Завадской [3], М.Е. Кравцовой [4], И.Ф. Муриан [7]; китайских исследователей: Ци Байши [9], Ци Дзянь и Лю Фэнлань [10] и др.; англоязычных исследователей: М. Лоера [5] и др. актуальные публикации: С.В. Анчукова и Чжан Вэйцзянь [1], Лю Тяньцюань и М.В. Москалюк [6], Мэн Сяньдэ [8], Фугуй Ли и К.М. Зубрилина [11], Юхуань Чень [12], и др.

Тем не менее, по мере процесса художественного обновления национальной культуры Китая, необходимым является поиск, перевод и уточнение новых источников и материалов, свидетельствующих о современном развитии акварельного китайского письма как одного из способов формирования национальной идентичности китайской культуры.

Объект – традиционная система акварельного письма.

Предмет – развивающаяся система китайского акварельного письма, определяемая национальной идентичностью художественной практики.

Целью публикации является определение особенностей развития культуры китайского акварельного письма, как процесса формирования национальной идентичности китайского изобразительного искусства.

Методология культурологического подхода позволила использовать методы исторического и типологического анализа, поскольку таким образом стало возможным сопоставление произведений китайского акварельного письма на основании диахронического и синхронистического изучения как условий их создания, так и источников и материалов по теме исследования. Кроме того, глубинные интервью с носителями культуры – акварелистами, проживающими в настоящее время на территории Китая, как эмпирический метод позволил создать ряд статистически важных результатов исследования.

Научная новизна публикации определена введением в научную практику источников и материалов, первично переведенных на русский язык, обеспечивших уточнение параметры формирования национальной идентичности в искусстве китайского акварельного письма.

Основной материал. Специфика акварельного письма, определяемая на основе работы с водорастворимыми пигментами, будучи динамически обновляемой практикой, зависит от характера используемых материалов (бумаги, кистей, химического состава красок) и в китайской интерпретации с удивительной легкостью усвоилось национальной системой изобразительного искусства, основанного на интуитивно-быстром письме. Следовательно, для исследования феномена использования водорастворимых красок в национальной китайской практике, необходимо определить микро- и макроуровень проявления специфики выразительного языка, обеспеченного использованием акварели и особой (именно китайской), традиционно подготавливаемой бумаги, рыхлый слой которой позволяет пигментам даже с большим количеством воды быстро впитываться, создавая красочный, яркий и в то же время – прозрачный слой.

Таким образом, можно предположить, что: микроуровень предполагает глубокую индивидуальность у каждого художника-акварелиста, формируя его жанровые, стилевые и проч. предпочтения; а макроуровень – уникальность национальной системы письма акварелью, свидетельствующий о развитии художественного процесса, в котором Китай очевиден как один из лидеров.

Учитывая, что акварель, будучи заимствованной на уровне технологии создаваемых пигментов, обнаруживает явное влияние западной цивилизации, что характерно для процессов периода Цин, интерес представляет ее адаптивность к реалиям традиционной китайской культуры, что становится очевидным в процессе слияния Востока и Запада на уровне художественных практик. Уже после преодоления Китаем исторически определяемой изоляции в развитии его искусств становится очевидным ряд ключевых моментов, указывающих на осмысление национального образа мира и ряда концепций, свидетельствующих о характере мировоззрения, традиционного для страны:

- даосизм на уровне концепции, определяющей искусство как требующее спонтанности и взаимодействия с природой, ориентация на необходимость пребывания в гармонии с миром;
- осмысления концепта энергии «Ци» как внутренней жизнеобеспечивающей силы, что передается с помощью акварельных техник письма как мгновенное запечатление какого-либо сюжета или акта;
- буддийское понимание потребности в так называемом «пустом пространстве», – в поле вне записи его деталями в процессе формирования композиции;
- ориентация на четыре традиционные ценности (простота, сдержанность, красота, элегантность), структурирующие китайское изобразительное искусство и в том числе – его акварельные практики.

Принимая во внимание значительный объем территорий, принадлежащих Китаю, необходимо отметить и сугубо региональное разнообразие акварельных техник письма, адаптируемых к национальным требованиям художественных практик, например:

- школа «гуашань» в Сычуани (Горная школа) получившая известность за счет развития пейзажного письма – жанр «деревенского пейзажа»;
- школа «хань», определяемая изображением цветов и птиц;
- школа «хунань», свидетельствующая о формировании региональных характеристик акварели;
- школы провинции Хунань и Хубэй, усилившие академические обмены и развитие процесса формирования искусства акварели.

Интерес представляет тот факт, что акварелях провинций Хунань и Хубэй характерны сюжеты с изображением туманных, сумеречных далей, что признается узнаваемым нюансом развития региональных художественных школ. Известные акварелисты региона Хуан Тиешань, Чжан Цзюй и Чжу Хуэй, предпочитающие реалистичное письмо, популярны не только на родине, но и за рубежом. Северные провинции восприняли западное влияние в изобразительном искусстве позже южных (Гуанчжоу, Шанхай, Цзянсу) и Пекин, являясь местом смелых обменов, полон прекрасными художниками: Лян Дун, Чжан Кэцзян, Юй Жэнь, Ван Сюань, Гуань Вэйсин, Цзян Чжинан, Чжэн Шуфан, в творчестве которых ощутима новизна и преобразование исторически сформированных акварельных техник. Акварельная живопись Северо-Востока обнаруживает пейзажи гор Чанбай, сюжеты повседневной жизни населения этого района.

Общественное мнение приветствует китайское акварельное письмо, повсеместно получающее статус высочайшего исполнительского мастерства, на которое обращают внимание коллекционеры, зрители и искусствоведы, обнаруживая, что тематическая определенность этого искусства изменяется: появляются сложные многофигурные композиции и портреты, натюрморты.

В наши дни китайское искусство акварели преодолело рамки традиционной тематики малого мотива и современные произведения определены духом времени, свидетельствующим о процессах глобализации, определяющих:

- коммуникативный, культурный обмен в интернет-сети, влияющий на скорость обмена идеями и распространения культурного влияния;
- формирование профессиональных площадок критики, выставочной деятельности и др. в популярных соцсетях, способствующих продвижению работ китайских художников по всему миру;
- создание онлайн-галерей и аукционов, маркетинговых служб, занятых искусством, формирующим пользовательскую аудиторию любителей искусства;
- экспертные оценки, инновации в области распространения исследований и данных, способствующих изучению искусства;
- публичность и признание китайского изобразительного искусства по всему миру.

Заключение. История становления китайского акварельного письма позволяет изучать примеры взаимодействия и взаимопроникновения национальных традиций, определяющих становление региональных художественных школ и сообществ, нюансы развития которых способны сформировать культурный ландшафт континентов, обнаруживая пути диалога между Востоком и Западом, обмен художественным опытом, преобразование традиции и новое осмысление возможностей развития.

Анализируя возможности сходства и различия акварельных практик региональных китайских школ, определяемых единой национальной традицией, можно обнаружить процесс их преобразования как на Востоке, так и на Западе. Тем не менее, важно осмысление возможностей акварельного искусства как исторически сформировавшейся изобразительной практики, усвоенной китайскими художниками, определившими ее национальный образ в актуальном периоде. Изучение подробностей культурного процесса позволяет создать представление о личных достижениях отдельных мастеров в развитии художественной практики, что способно стать источником представлений об актуальных тенденциях в сфере формирования национальной идентичности художественной культуры Китая.

1. Анчуков С. В., Чжан Вэйцзянь. Восточная красота и гармония акварельной живописи в творчестве китайского художника и педагога Гуань Гуанчжи // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2020. №2 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vostochnaya-krasota-i-garmoniya-akvarelnoy-zhivopisi-v-tvorchestve-kitayskogo-hudozhnika-i-pedagoga-guan-guanchzhi> (дата обращения: 13.03.2024).

2. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., Изобразительное искусство. 1972. – 160 с.
 3. Завадская Е.В.: Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. – М., Изд-во М.В. Шевчук. – 2001. – 508 с.
 4. Кравцова М.Е. История искусства Китая : учеб. пособие. – СПб. : Лань : Триада. 2004. – 960 с.
 5. Лоер Макс. Великие художники Китая. – Оксфорд: Phaidon Press, 1980. – 336 с.
 6. ЛюТяньцюань, Москалюк М.В. Китайская живопись начала XX века: от ЦиБайши к синтезу Восточного и Западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. №59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-zhivopis-nachala-hh-veka-ot-tsi-bayshi-k-sintezu-vostochnogo-i-zapadnogo-iskusstva> (дата обращения: 13.03.2024).
 7. Муриан И.Ф. К проблеме восприятия дальневосточной живописи // Проблемы взаимодействия художественной культуры Востока и Запада в новое и новейшее время: Сб. тезисов / Ин-т истории искусства / М-во культуры СССР. М., 1972. С. 38-40.
 8. Мэн Сяньдэ. Современная акварельная живопись в Китае: реалистичные проблемы и пути развития [J]. Изобразительное искусство.2021(05). С. 136-137.
 9. Ци Байши. Избранные произведения известных китайских художников, копия китайской живописи и каллиграфии, традиционный художественный ландшафт. – Китай, CTS. – 33 с.
 10. Ци Дзянь, ЛюФэнлань и др. Акварель. Сиань: Издательство народных изящных искусств провинции Шэньси, 2007. – 150 с. 漆德琰、刘凤兰、等《水彩· [M] 西安: 陕西人民美术出版社
 11. Фугуй Ли, Зубрилин К.М. Сходства и различия методики обучения традиционной китайской и акварельной живописи // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №1 (86). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shodstva-i-razlichiya-metodiki-obucheniya-traditsionnom-kitayskom-i-akvarelnoy-zhivopisi> (дата обращения: 13.03.2024).
- на английском языке**
12. Views from the West. Collection of nineteenth century with paper watercolours donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. Beijing, 2001. – 47 p.

УДК 008.009

ЭТНОСОФИЯ САХА В СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ РЕВИТАЛИЗАЦИИ ОЛОНХО

Т.Ф. Ляпкина,

ФГБОУ ВО «Арктический государственный
институт культуры и искусств», профессор
каф. культурологии и СКД,
+79313883047, E-mail: teffil2007@yandex.ru

М.М. Маркова,

доцент кафедры
театрального искусства,
+79681510853, E-mail: mami69@mail.ru
Россия, 677000, г. Якутск, ул. Орджоникидзе 4

Аннотация. Исследование посвящено актуальной проблеме современного развития локальной культуры саха, в которой активно формируется методологическая детализация модели культурной идентичности. Этнософия – результат методологического междисциплинарного проекта, в котором участвуют философия, этнография, история, культурная антропология, социология и культурология. Актуальность этнософии

возрастает на фоне глобальных процессов, способствующих всеобщей интеграции, интернационализации, обезличивающие особенности локальных культур. Задачи этнософии – выявить в повседневной, мирской, бытовой, профессиональной, культурной жизни выражение бессознательно-сакральных структур, а также определить место каждого этноса в общей эволюции общечеловеческой культуры. Этнософия может быть описана в такой системе координат: традиционные модели мифологического мировоззрения, особенности картины мира в олонхо, новые формы культурной и национальной идентичности и художественная (эстетическая) аксиология в современном искусстве саха. В этнософских взглядах формируется национальное сознание, характерное для межнациональных и межкультурных территорий России. Она является отражением культурных процессов, происходящих в современной России, особенностью которых становится локальная картина мира, а в центре одна из главных ценностей культурного наследия саха – олонхо. Этот феномен сегодня переживает процесс ревитализации в новых формах и культурных практиках. Особенности этих практик и посвящено данное исследование.

Ключевые слова: этнософия, мифология, локальная культура, система ценностей саха, современные культурные практики, ревитализация наследия.

ETHNOSOPHY OF SAKHA IN MODERN CULTURAL PRACTICES OF OLONKHO REVITALIZATION

Abstract. The study is devoted to the urgent problem of the modern development of the local Sakha culture, in which the methodological detailing of the cultural identity model is actively being formed. Ethnosophy is the result of a methodological interdisciplinary project involving philosophy, ethnography, history, cultural anthropology, sociology and cultural studies. The relevance of ethnosophy increases against the background of global processes that promote universal integration, internationalization, and depersonalizing features of local cultures. The tasks of ethnosophy are to identify the expression of unconscious sacred structures in everyday, worldly, every day, professional, and cultural life, as well as to determine the place of each ethnic group in the overall evolution of universal culture. Ethnosophy can be described in such a coordinate system: traditional models of the mythological worldview, features of the worldview in Olonkho, new forms of cultural and national identity and artistic (aesthetic) axiology in modern Sakha art. Ethnosophical views form a national consciousness characteristic of the interethnic and intercultural territories of Russia. It is a reflection of the cultural processes taking place in modern Russia, the peculiarity of which is the local picture of the world, and in the center one of the main values of the cultural heritage of Sakha – Olonkho. This phenomenon is currently undergoing a process of revitalization in new forms and cultural practices. This study is devoted to the specifics of these practices.

Key words: ethnosophy, mythology, local culture, Sakha value system, modern cultural practices, heritage revitalization.

Постановка проблемы. Термин «этнософия» был введен Н.С. Трубецким еще в 1926 году [31; 26; 37, p.98]. Современная этнософия существует в двух аспектах, во-первых, как вариант национальной, самодеятельной философии, во-вторых, как новое академическое направление исследований, отражающее парадигмальные изменения в научной картине мира [36, с. 11-14]. Авторы современного видения развития этнософии определяют различные подходы к определению этнософии как дисциплины и её цели. Например, в концепции Янутш О.А. этнософия призвана разрабатывать теоретико-методологический аппарат изучения культуры как целостного явления, который позволит преодолеть эвристические ограничения существующих современных подходов [36, с. 13].

В концепции Ванчугова В. этнософия это «философия народа», «основу которой составляют рассуждения о «сущности народа». Цель подобных рассуждений – определение преимуществ и недостатков народа (нации) в интеллектуальной сфере, составление коллективного психологического портрета, выявление роли народа во всемирной истории [3].

В идеях и концепции этнософии А.В. Малинова этнософия это средство противостояния нарастающему европоцентристскому видению мира. Она формируется на стыке нескольких наук – этнографии, исторической и культурной антропологии, философии и культурологии и представляет собой синтез разнообразных мировоззренческих идей, представлений и практик, являющихся современным вариантом мифологического мышления. Необходимость этнософии обусловлена агрессивным наступлением идеологии глобализации и унификации, сущностью которых становится формирование общества потребителей. Эти процессы обнажают вопросы, связанные с проблемами этнокультурной

идентичности. А.В. Малинов считает, что одна из задач этнософии заключается в выявлении в повседневной, мирской, бытовой, профессиональной, культурной жизни манифестацию бессознательно-сакральных структур, а также определить место каждого этноса в общей эволюции общечеловеческой культуры [16].

Для В.Р. Арсеньева этнософия это «не абстрактные теоретические раздумья, а прямой опыт длительного погружения в изучаемую живую культурную среду». Этнософия рождается в процессе взаимодействия «живой Архаики», в сочетании с обновляемой философией. Именно это по мнению ученого «должно привести к новому и более адекватному задачам человеческого бытия мировоззрению, а с ним – и науке» [1].

Таким образом, исследователи этнософии обратили внимание на процессы, которые были запущены распадом СССР и противостоянием нарастающего европоцентристского видения мира, с одной стороны, и методологической неудовлетворенностью в описании реальных локальных процессов, с другой. Российские регионы все еще сохраняют свой полиэтнический, поликультурный и полирелигиозный характер. Здесь все ещё происходит обращение к своим традиционным истокам, в которых есть возможность самосохранения народа. Каждая локальная, национальная культура выбирает свою систему ценностей. В Якутии таким главным феноменом сохранения культурной идентичности и самосознания стало олонхо. Здесь олонхо стало источником этнософских представлений саха и основой процесса развития этнического самосознания.

Материалы и методы. В попытках осмыслить олонхо, как основу этнософии саха, мы обратились к концепции этнософии Горного Алтая А.В. Малинова. В его интерпретации национального сознания коренного этнософия данного региона это разновидность мифологического мышления, на основе которого складываются современные формы национальной и культурной идентичности. Этнософия Горного Алтая выстраивается в модель, содержащую несколько элементов, это: традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; возрождение эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве [16]. Эта структура станет основой для выстраивания этнософии олонхо в якутской культуре.

Материалы исследования мы объединили в несколько групп. Во-первых, это исследования самого феномена олонхо. Историография олонхо, носит междисциплинарный характер и уже давно сложилась. Это и фольклорные исследования и литературоведческие исследования, этнографические и исторические, социологические и искусствоведческие, педагогические и культурологические. Сегодня, все они являются частью междисциплинарных исследований, которые позволяют посмотреть на олонхо, как целостный и богатый феномен якутской культуры. Во-вторых, важным источником информации были средства массовой информации (СМИ, Интернет, Телевидение). Эти источники закрепили утверждение, что в современной культуре Якутии существует целая индустрия олонхо. В-третьих, важными практиками, закрепляющими индустрию олонхо стали практики научных и образовательных проектов, фестивалей, смотров, декад, молодежных батлов, посвященных олонхо. Палитра практик дополняется деятельностью Театра Олонхо, в политике которого пропаганда эпического наследия народов Якутии.

Основным подходом стал культурологический подход, позволивший рассмотреть олонхо как целостный, системный и динамичный феномен современной культуры саха, являющийся по сути энциклопедией жизни якутского народа. Кроме того, в исследовании применены дискурс-анализ и контент анализ.

Результаты и выводы. Итак, в структуре этнософии Малинова А.В. перечислены такие морфологические единицы: традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; возрождение эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве [16].

Традиционное мифологическое мировоззрение. Этнософский подход в основу мира ставит смыслообразование, от которого затем выстраиваются содержание и структура мировоззрения, восприятие внешнего мира и действие. Представления о происхождении мира, структуре Вселенной как о трехчастной модели, Мировом Древе, о возникновении жизни на Земле присущи каждому народу и являются универсальными. Но именно национальная специфика придает определенный ракурс народной мудрости, закодированной в устном народном творчестве, в олонхо. Бесписьменная культура саха

сохранила в своей коллективной памяти тексты олонхо, где подробно описано возникновение мира, в котором проецируется мифологическое мировоззрение саха. Созданная предками мифологическая действительность, и сегодня является для многих современных якутов «подлинной реальной действительностью» [14, с. 65.].

Этногенез саха, по мнению А.И. Гоголева, является сложным этническим процессом, поскольку саха сформировались в результате дифференциации различных этносов и культур, в процессе их интергации. В этом процессе участвовали древние индоевропейские и алтайские культурно-языковые субстраты [8, с. 5]. Именно в этом локусе на Средней Лене происходило формирование народности, а вместе с ней и формирование эпической традиции олонхо с героико-эпической тематикой. Эпические богатыри, также как и люди среднего мира с солнечными поводьями за спиной, поддерживаемые небесными силами – это прямые потомки богов Айыы, именно такое понимание связи Человека и Неба определяло способ освоения мира древними якутами. Передаваясь из уст в уста, воспевая подвиги богатырей, якутский героический эпос вырабатывал и укреплял системы нравственных и эстетических ценностей.

Трехчастный мир олонхо создается после битвы трех великих племен за обладание лучшими странами мира. Эта война ставила Вселенную под угрозу полного разрушения. Раскаленные пламенем сражений воюющие племена окунулись в море и, вынырнув, увидели масштабы катастрофы, заключили мир и распределили между собою всю Вселенную, создав *три мира*, считает П.А. Ойунский [22, с. 295]. Их связывает между собой древо жизни Аал-Луук мас. Это дерево является началом всего живого на земле – животного и растительного мира, истоков восьми могучих рек, источает живительную влагу.

Образы и герои олонхо структурируют мир и определяют место человека в этой иерархии. При заключении мирного договора было принято решение заселить средний мир тридцатью пятью племенами, одно из которых принадлежало племени Айыы, все остальные явились в средний мир в лице «иччи» [22, с. 296]. Все они были назначены покровительствовать всем видам отраслей хозяйства и промыслов [22, с. 332]. Иччи сопровождают жизнь человека и являются причинами благополучия или несчастий. Они требуют в себе уважительного отношения. Человек всячески демонстрирует свое уважение к иччи – угощает ломтиками никем не отведенной еды, соблюдает правила поведения и обряды. Самыми почитаемыми иччи и в наше время считаются иччи огня, дороги, охоты и другие [4].

Тексты культуры, характеризующие структуру мира, расслаиваются на два вида подтекстов. Они представляют подвижное и неподвижное пространства. Неподвижные элементы текста образуют космогоническую, географическую, социальную и т.д. структуры мира – все, что может быть объединено понятием «окружение героя» [15, с.464]. Эпический богатырь, как подвижный элемент текста, совершает передвижения между неподвижными пространствами, к которым мы относим верхний, средний и нижний миры. Траекторию движения эпического богатыря, по мнению С.Е. Ноевой, можно назвать лиминальным (промежуточным) пространством. Исследователь определяет образ дороги как значимую часть геопоэтического текста, в пределах которого ярко актуализируется проблема самоидентификации человека в современном мире [18]. Якутский богатырь пересекает границы своего культурного пространства и по пути следования преодолевает «элементы промежуточности» (С.Е. Ноева) – горы (хайа), реки (ерус), темный лес (хара тыа), перевалы (Аартык). В олонхо можно встретить название духа перевалов (Аартык иччитэ), например Хара күнкүс аартык (Чёрный проход смердящий), Хаан ньамаҕыллай аартык (Проход кровавый) – названия одного перевала на севере, ведущего в Нижний мир [18].

Иччи охоты, или Баай Байанай один из главных духов-хозяев леса. Если задобрить этого жизнерадостного, быстрого, щедрого, богато одетого в меховые одежды старика, то он может подогнать охотнику или в ловушку богатую добычу. Для этого перед охотой совершали специальные обряды, через огонь обращались к Баай Байаная. В олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» герой просит иччи охоты Баай Байаная подогнать ему столько дичи, сколько он сможет унести на своих плечах, но не более. И веселый иччи пригоняет ему столько дичи, сколько попросил Нюргун Боотур [19, с. 74-75].

К одной из особенностей картины мира в олонхо исследователи относят то обстоятельство, что олонхо относят к «застывшей» форме ранней ступени развития эпической культуры, в то время как

эпосы других народов Прибайкалья, Южной Сибири, Монголии прошли исторический путь от эпоса родового периода к эпосу социально-классовой проблематики. В них, в отличие от якутского эпоса, описывается борьба богатырей против реальных иноземных захватчиков. В то время как в олонхо богатырь айыы аймага сражается с богатырями племени абаасы аймага [30; 13, с. 122-123]. Итак, из краткого описания картины мира в олонхо мы обнаруживаем основные философские рассуждения о человеческом бытии, мы видим различные стороны мифопоэтического сознания, которое представляет собой воплощение и организацию нравственности саха.

Следующим элементом в характеристике этнософии саха являются *новые формы культурной и национальной идентичности*. Современное состояние культуры в Республике Саха (Якутия), показывает, что проблема культурной и национальной идентичности является очень актуальной. Главным маркером в ней является знание и понимание олонхо. Идентичность – это достаточно стабильный мировоззренческий конструкт, являющийся результатом длительного процесса социокультурного усвоения. Причастность человека к определенной культуре, основанная на осознанном принятии им основополагающих культурных характеристик, принятых в данном обществе и на самоотжествлении именно с этим обществом, с определенной культурной традицией и есть культурная идентичность, считает исследователь [29].

Культурная идентичность способна принимать разные формы в зависимости от геокультурной арены. В этнософии предлагается новая форма региональной культурной идентичности, которая характеризуется формирующейся традицией самоописания, самосознания, отражающие этнософскую картину мира, особенности своей этнорегиональной культуры. В связи с этим мы говорим о том, что культурные практики вокруг олонхо формируют метатексты – тексты второго порядка, помогающие понять текст олонхо и его роль в культуре. А метатекст – это процесс соотношения основного текста с собственными претекстами, здесь приставка «мета-» значит «о», то есть текст о тексте. Структурно-семиотический подход трактует метатекст как код, с помощью которого расшифровывается первичный язык [2].

К механизмам формирования метатекста мы относим различные формы культурных и креативных индустрий – театр, кино, культурные практики, которые связаны с популяризацией и тиражированием образов и смыслов олонхо. Эпические тексты создаются языком разных видов искусств. Они расширяют границы текста, превращая его в метатекст, рождая метасмысл олонхо, как форму традиционного сознания, мышления, традиционной картины мира в современных условиях.

Созданием метатекста, влияющего на популяризацию олонхо, с одной стороны и формирование культурной и национальной идентичности в современной культуре Якутии, с другой: Театр олонхо, олонхо в цифровых технологиях, Ысыах олонхо. Театр олонхо продолжает актуализировать присутствие эпических текстов в современной культуре. Спектакли по мотивам эпических произведений ставятся во всех любительских театрах республики. В Амгинском улусе, в 2023 году в преддверии Ысыаха Олонхо, был проведен театральный фестиваль, посвященный 155-летию со дня рождения известного амгинского олонхосута Тимофея Захарова-Чээбий [17]. Одним из условий Положения фестиваля была постановка спектакля по текстам сказителя, уроженца Амги.

Национальная библиотека РС (Я) инициировала разработку и реализацию Проекта по созданию сайта, посвященного олонхо. Партнерами Проекта стали Арктический государственный институт культуры и искусств, НИИ Олонхо, Ассоциация олонхо, Национальный художественный музей, Театр олонхо. Целью Проекта стало объединение всех видов цифровой информации об эпосе Олонхо в одном месте – аудиоматериалов, видео, текстовых материалов и изображений [27]. Такие практики способствуют объединению людей вокруг культурной памяти об эпическом наследии. Это расширяет структуру субкультур в Республике Саха, на основе знания олонхо и тех традиционных ценностей, которые оно транслирует (семья, любовь, верность, преданность, добро и т.д.).

В 2024 году Ысыах Олонхо будет проведен в семнадцатый раз на Амгинской земле. Ежегодно разрабатывается Концепция Ысыаха Олонхо. Руководством для разработки Концепции является Регламент организации и проведения Ысыаха Олонхо в Республике Саха (Якутия) в ред. Постановления Правительства РС (Я) от 21.03.2012 г. №105. Философия Ысыахов Олонхо – торжество общечеловеческих ценностей перед вызовами глобального мира. В Концепции излагаются основополагающие Образы, Смыслы и Ценности Ысыаха Олонхо, которые строятся на локальных культурных

кодах улуса (района); основной посыл Ысыаха Олонхо направлен на патриотическое воспитание, любви к малой и большой Родине. Реализуются и другие культурные практики и индустрии, способствующие формированию новых форм культурной и национальной идентичности, например, «Фестиваль Олонхо» [32; 11; 33] и другие формы эпосотворчества. Таким образом, мы видим, что конкретные культурные практики и развитие новых креативных индустрий существенно раздвигают пространство присутствия олонхо в современной культуре Якутии, что порождает процессы самопознания, культурной и национальной идентичности.

Кроме практик масштабирования олонхо в развитии культурных практик идентичности в структуре этнософии важное место занимают практики *возрождения эпической традиции*. Олонхо – это не только корпус якутского героического эпоса или отдельное сказание, но и сказительское искусство. Исследователи утверждают, что в образовании сказительских «школ» большую роль играет эпическая среда, которая всегда выделяет и поддерживает одаренных олонхосутов [10; 23, с. 139-144]. Таким образом, мы видим, что для возрождения эпической традиции необходимы «школы» олонхосутов и эпическая среда, из которой впоследствии могут выделиться одаренные олонхосуты.

Большую работу по возрождению и сохранению эпической традиции проводит якутское научное сообщество. Результатом их труда стало объявление олонхо Шедевром устного нематериального наследия человечества (2005), с тех пор дата 25 ноября, объявлена Днем олонхо. С целью поддержания олонхосутов – истинных носителей духовного богатства народа – аутентичным исполнителям олонхо была присуждена ежемесячная стипендия Президента РС(Я). Наиболее активным исполнителям за творческий труд в исполнении и распространении олонхо и нимгакана Республиканской ассоциацией олонхо вручены премии [23, с. 139-144].

Работа по возрождению эпической традиции проводится и на государственном уровне. Так, Государственным собранием Ил Түмэн РС(Я) принят закон «О государственной целевой программе по сохранению, изучению и распространению олонхо на 2007–2015 гг. (от 15 марта 2007 г.)», состоящий из 5 программ: международный центр олонхо и научные исследования по эпосу; сохранение и возрождение аутентичной устной эпической традиции в РС(Я); защита, хранение и обеспечение сохранности эпического наследия; олонхо и будущее поколение; театр олонхо и развитие современных форм выражения эпоса [20].

На современном этапе возрождение аутентичной устной эпической традиции идет через такие культурные практики, как: Детские фестивали сказителей – «Олонхо дойдутун օҕотобун» (Я – дитя страны олонхо); юношеский «Мунха олонхото» (Олонхо во время подледной рыбалки); Декада олонхо, которая стала традиционной ежегодной; телевизионный конкурс «Олонхо баттл». В Театре олонхо проводятся вечера слушания олонхо; в местности «Орто дойду» (Средний мир) стали регулярно проводиться проекты «Гастротеатр»; конкурсы олонхосутов по возрастным категориям в период проведения Ысыаха Олонхо; театральные постановки – спектакли, которые находятся в процессе формирования своего собственного театрального языка. Проводимые фестивали выявляют как молодых, так и опытных исполнителей олонхо. Количество участников ежегодного конкурса среди олонхосутов по разным возрастным категориям исполнителей олонхо увеличивается, так, например на Ысыахе олонхо в Оймяконском улусе принимали участие 200 олонхосутов [35].

Все указанные исполнители олонхо – это выпускники АГИКИ, что является наглядным примером преемственности эпических традиций. По мнению проректора АГИКИ З.А. Стрекаловской кандидата культурологи, в Якутии сложилась Школа сказительской традиции АГИКИ. Стремление молодых исполнителей к уровню Ийэ олонхосут, их неустанные попытки вскрыть «сакральный код живого слова, скрытый в олонхо, который недоступен простому смертному» дарит надежду на то, что эпическая традиция будет продолжена [24]. Кроме того, в 2019-2020 годах на средства грант, а молодежных инициатив фестиваля творческих сообществ «Таврида – Арт» был проведен Всероссийский фестиваль молодых исполнителей «Эпосы народов России». Соорганизаторами фестиваля выступили Федеральное агентство по делам молодежи (Росмолодежь), Театр Олонхо, общественные организации «Ассоциация олонхо» и «Ыччат олонхосут» (Молодые олонхосуты). Центральным событием Фестиваля стала дискуссионная площадка «Эпос в киберпространстве», где обсуждались проблемы сохранения, ревитализации и популяризации эпосов народов России.

Набирает силу молодежный проект «Олонхолоох айан» (Дорога. Или путь с олонхо) в 2023 году АГИКИ принял участие в образовательной программе международной выставки-форума «Россия», организованной Российским обществом «Знание». В рамках Дня Якутии проведен интерактивный лекторий, посвященный этнокультурным традициям республики [5]. Таким образом, выше, описанные культурные практики и развитие креативных индустрий, способствуют возрождению эпической традиции в новой форме и формируют новые формы идентичности.

И, наконец, последним элементом, раскрывающим структуру этнософии саха в текстах олонхо, является художественная (эстетическая) аксиология современного искусства. Олонхо находит отражение в современном изобразительном искусстве. Содержание древних преданий, олонхо и верований народа саха воплощаются в произведениях живописи (П.П. Романов, Т.А. Степанов, В.С. Карамзин, И.Д. Корякин, Э.С. Сивцев), графике (Э.С. Сивцев, А.П. Мунхалов, В.Р. Васильев, В.С. Карамзин, Е.М. Шапошников, О.М. Ковалевский), в произведениях декоративно-прикладного искусства (В.П. Попов, Т.В. Аммосов, С.Н. Петров и другие). Исследователи отмечают трансформацию сюжетов и образов олонхо от сказочно-мифологических полотен М.М. Носова до высокого сказочно-образного реализма П.П. Романова [6].

С развитием цифровых технологий стали появляться художники, работающие в виртуальном пространстве. Их работы стали осмыслением текстов олонхо с применением современных цифровых технологий рисования [27]. Работы победителей и призера второго конкурса отличаются образностью мышления юных художников, которые в своих работах передали отношение своего народа к женщине, матери [7].

В 2023 году в АГИКИ открылась первая онлайн-выставка «Ожившие эпосы великой степи». Работы молодых художников, основанные на образах героев эпосов, вызывают интерес к исследованию культурного кода саха. Онлайн-выставка объединила на одной платформе работы художников из регионов России – Башкортостан, Кабардино-Балкария, Тува, Алтай, Якутия, Дальний Восток, а также из стран ближнего зарубежья – Кыргызстан, Казахстан, Монголия [21].

Интересной была выставка формирований МБУ ЦК им. М.А. Ноговицына МО «Бологурский наслег» – «Кэрэ кэм кэрэһитэ – Бологур» (Свидетель прекрасной эпохи – Бологур). Все работы объединяет идея осмысления олонхо и Кулун-атахской культуры, на месте стоянки которой в двадцати километрах от с. Бологур Амгинского улуса ведутся археологические раскопки. Посетители увидели работы, выполненные в разных техниках: керамика (С.П. Устинов), вязание – сюжеты олонхо (В.В. Стручкова-Сарыада Уус), дерево – якутские сосуды-кубки чорооны (Е.И. Федотов), реконструкция якутской традиционной одежды конца XIX – начала XX веков (К.А. Новикова), вышивка (У.М. Михайлова-Маай кыһа), изделия, выполненные в технике кыбытык тигии – лоскутная техника (И.В. Гаврильева), береста, изделия из кости [12].

Душа народа, мифологическое осмысление мира и человека, его верования раскрываются в театральном искусстве саха. И.В. Пухов в исследовании искусства сказителя обратил внимание на то, что в самом сказительстве заложена театральная природа олонхо. Ученый проследил развитие олонхо от индивидуального исполнения через коллективное импровизированное исполнение к спектаклям колхозной самодеятельности, а затем и к профессиональному театральному искусству [28, с. 63]. Якутский театр несколько раз обращался к олонхо «Нюргун Боотур Стремительный». Так, в 1947 году первый профессиональный якутский композитор Марк Жирков соавторстве с Генрихом Литинским написали первую в истории якутского музыкального искусства якутскую оперу «Нюргун Боотур Стремительный». Либретто написал Д.К. Сивцев-С. Омоллоон. Над песнопениями персонажей олонхо работал известный амгинский олонхосут Устин Нохсорев. Классическими стали вокальные партии Гуйаарымы Куо, Сорук Боллура, Айыы Умсуур удаган [34]. В 1993 году свет увидела опера в интерпретации А.С. Борисова, спектакль был посвящен 100-летию П.А. Ойунского [25]. В 2022 году состоялась премьера оперы «Нюргун Боотур Стремительный». Осмысление уже известного произведения режиссером А.С. Борисовым через тридцать лет отличается от предыдущих постановок участием Театра олонхо [9].

Итак, следует признать в формировании этнософии все еще нет каких-то универсальных категорий и установок. Однако возможно этой универсальности и строгости морфологии элементов этнософии и не нужно, ведь это возможные варианты самоосознания народов разных регионов, а они

как известно на территории России разные, поэтому в принципе не поддающиеся одинаковым описаниям. И все же, этнософия саха представленная через культурные практики и индустрии, как процесс ревитализации олонхо вполне может быть представлен как единство и взаимодействие описанных элементов: традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; практики возрождения эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве.

1. Арсеньев В.Р. Базовые понятия этнософии. Подступы к формированию мировоззренческой альтернативы [Электронный ресурс]// URL: bazovye-ponyatiya-etnosofii-podstupy-k-formirovaniyu-mirovozzrencheskoj-alternativy.pdf (Дата обращения 15.01.2024);
2. Байкова С.А. Метатекст [Электронный ресурс]// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metatekst/viewer> (Дата обращения: 23.02.2024);
3. Ванчугов В. «Этнософия». Образы наций в русской философии в русской философской мысли [Электронный ресурс]// URL: «Этнософия». Образы наций в русской философской мысли: Русская философия: Руниверс (runivers.ru) (Дата обращения 15.01.2024);
4. Винокуров В.В. Иччи (духи-хозяева) в якутском героическом эпосе олонхо. [Электронный ресурс]// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ichchi-duhi-hozyaeva-v-yakutskom-geroicheskom-epose-olonho/viewer> (Дата обращения: 23.02.2024);
5. ВК АГИКИ Arctic State Institute of Culture and Arts [Электронный ресурс]// URL: <https://agiki.ru/press-center/news/novostnaya-lenta/r..> (Дата обращения: 28.02.2024);
6. Габышева А.Л., Неустроева Г.Г. Героический эпос олонхо в изобразительном искусстве Якутии. [Электронный ресурс]// URL: <https://sakhamuseum.ru/vystavki-i-sobytiya/novosti/KnigadnyaGeroicheskiyeposolonkhovizobrazitelnomiskusstveYakutiiALGabyшеваGGNeustroeva/> (Дата обращения: 22.03.2024);
7. Галерея работ «Вселенная героев Олонхо» на тему «Образ матери в Олонхо» [Электронный ресурс]// URL: <https://olonkhotheater.ru/projects/festivals-konkurs/konkurs-vgo3/gallery/> (Дата обращения: 05.03.2024);
8. Гоголев А.И. Истоки мифологии и традиционный календарь якутов. Научно-популярное издание. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, 2002. С.5;
9. Долгожданная премьера в Якутске оперы «Нюргун Боотур Стремительный» [Электронный ресурс]// URL: <https://sakhatime.ru/culture/48200/> (Дата обращения 25.02.2023);
10. Илларионов В.В., Илларионова Т.В., Матвеева В.С. Ревитализация олонхо в современной культурной среде [Электронный ресурс]: URL <https://cyberleninka.ru/article/n/revitalizatsiya-olonho-v-sovremennoy-kulturnoy-srede/viewer> (Дата обращения: 23.02.2024);
11. Конкурс цифровых художников в рамках молодежного фестиваля «Муус устар» 2024 года [Дыхание зимы [Электронный ресурс]// URL: <https://olonhofest.com> (Дата обращения: 24.02.2024)];
12. Кулун – жеребенок с рождения и до шести-семи месяцев. Большой толковый словарь якутского языка = Саха тылын Быһаарыылаах Улахан тылдьыта: в 13 т. Т. IV: Буква К / под ред. П.А. Слепцова. – Новосибирск: Наука, 2007. С. 465. Атах – нога;
13. Кыыс Дэбиллэйэ: Якутский героический эпос. – Новосибирск: Наука, 1993. – 337 с.;
14. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.;
15. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т.1. – С.386-392;
16. Малинов А.В. На пути к этнософии [Электронный ресурс]// URL: https://rscf.ru/prjcard_int?22-18-00018 (Дата обращения: 21.02.2024);
17. МБУ ЦК им. М.А. Ноговицына [Электронный ресурс]// URL: <https://vk.com/bolugurclub23> <https://амгагазета.рф/noruot-chypchaal-ajumnytyn-yrdelin-kimneeh-yllylar/> (Дата обращения: 24.03.2024);
18. Ноева С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги. [Электронный ресурс]// URL: <https://lingngu.elpub.ru/jour/article/viewFile/213/167> (Дата обращения: 22.02.2024);

19. Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос. – Якутск: Якутское книжное издательство, 1982. – 432 с.;
20. О государственной целевой программе по сохранению, изучению и распространению олонхо на 2007 – 2015 гг. (от 15 марта 2007 г.) [Электронный ресурс]// URL: <http://docs.cntd.ru/document/802096821> (Дата обращения: 24.02.2024);
21. Ожившие эпосы великой степи. [Электронный ресурс]// URL: <https://epics2023.tilda.ws> (Дата обращения: 27.02.2024);
22. Ойунский П.А. Талыллыбыт айымньылар (избранные произведения в 2-х томах. Рассказы, повести, воспоминания, статьи, выступления. Том II). – Якутск: Якутское книжное издательство, 1975. 466 с.;
23. Оросина Н.А., Семенова Л.А. Бытование таттинской локальной традиции якутского эпоса олонхо (по картографическому методу исследования)// Филологические науки. Вопросы теории и практики, №12(54) 2015, часть 2. С.139-144;
24. Олонхо выпускника АГИКИ стало доступно в аудиоформате. [Электронный ресурс]: URL <https://ulus.media/2023/11/25/olonho-vypusknika-agiki-stalo-dostupno-v-audioformate/> (Дата обращения: 28.02.2024);
25. Опера «Нюргун Боотур» (М. Жирков, Г. Литинский), 1993 год. [Электронный ресурс]// URL: <https://olonkho.nlrs.ru/archives/4096> (Дата обращения: 26.02.2024);
26. Письма и заметки Н.С. Трубецкого/ Вступит. ст. В.Н. Топорова; Подгот. к изд. Р. Якобсон при участии Х. Барана, О. Ронена, М. Тейлора; Пер. предисл. В.А. Плунгяна. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.;
27. Портал Олонхо. [Электронный ресурс]: URL https://olonkho.nlrs.ru/olonkho-iskusstvo#item_ (Дата обращения: 05.03.2024);
28. Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. – М.: Академия наук СССР, 1962. 254 с.
29. Русских Л.В. Идентичность: культурная, этническая, национальная. [Электронный ресурс]// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identichnost-kulturnaya-etnicheskaya-natsionalnaya/viewer> (Дата обращения: 23.02.2024);
30. Саввинов А.С., Слепцова Г.Г. Олонхо как совокупный образ мира. [Электронный ресурс]// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/olonho-kak-sovokupnyy-obraz-mira/viewer> (Дата обращения: 22.02.2024);
31. Трубецкой Н.С. К проблеме русского самопознания. Собрание статей. – Париж: Евразийское книгоиздательство, 1927. – 94 с.;
32. Фестиваль олонхо [Электронный ресурс]// URL// <https://traveldivision.ru/festivals/olonho#Subscribe> (Дата обращения: 24.02.2024);
33. Фестиваль «НеоОлонхо. Эпосы мира на земле Олонхо» [Электронный ресурс]// URL: <https://gtrksakha.ru/news/2023/12/05/v-yakutske-proshel-festival-neoolonho-eposy-mira-na-zemle-olonho/> (Дата обращения: 24.02.2024)
34. Чусовская В.А. Якутский Театр Олонхо – классический театр народа саха / В.А. Чусовская. – Новосибирск: Наука, 2013. – 180 с.;
35. Я дитя земли олонхо [Электронный ресурс]// URL: https://infourok.ru/proekt_yaditya_zemli_olonho_1-4_klassy-108592.htm (Дата обращения 12.10.2022);
36. Янутш О.А. Этнософия: сто лет в поисках себя// Общество. Знание. Развитие. – 2022. №4. – С.11-14;
37. Jakobson, R.O. N.S. Trubetzkoy's Letters and Notes [Text] / R.O. Jakobson. – P., 1975. С.98.

**МЕТОДЫ ПРАКТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО
КИТАЙСКОГО ТЕАТРА В ЕСТЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ИСТОЧНИК ОГНЯ» В ЧУСЮН)**

Ма Юньлун,

Магистрант истории искусств ШИГН ДВФУ

**METHODS OF PRACTICAL STUDY
OF MODERN CHINESE THEATER IN A NATURAL ENVIRONMENT
(USING THE EXAMPLE OF THE REPRESENTATION
OF THE "SOURCE OF FIRE" IN CHUXIONG)**

Ma Yunlong,

Master's degree in Art History of the FEFU SHGN

Чусюн – город в Юньнани, действия относятся к праздникам этнического меньшинства в Китае. Основные характеристики вышивки одежды народа отражают, что люди здесь прилежны, умны и любят жизнь. Девочки должны сначала научиться резать ткань, затем научиться шить одежду и, наконец, научиться вышивать и шить тканевую обувь. Когда девушки очень молоды, они узнают навыки вышивки у своих старших, особенно свадебные платья, которые они носят, когда выходят замуж, которые обычно шьются сами по себе.

Фестиваль факелов является самым великолепным и великолепным традиционным фестивалем народа и славится восточным карнавалом. Существует обычай фестиваля факелов (ил. 1), во многих частях Юньнани, среди которых Чу Сюн является самым великолепным.



Ил. 1

В 1981 году фестиваль факелов был объявлен официальным фестивалем Чусюн. Практика по исследованию методологии изучения современного китайского театра в природной среде (2023 года «Источник огня») показывает, что приемы перформанса имеют огромное эмоциональное значение для жителей этого региона.

Чусюн-Ийский автономный округ (пров. Юньнань) является одним из двух ийских автономных округов в КНР, а также самым посещаемым регионом, где проводится фестиваль. 20 мая 2006 г. праздник был внесен в первый перечень нематериального культурного наследия государственного значения КНР. В 2023 году автор работал главным режиссером живописного выступления в г. Чусюн. Мероприятие было организовано Коммунистическим комитетом, Народным правительством, Отделом пропаганды Коммунистического комитета и местным правительством Чусюнского автономного округа. Событие прошло 10 августа 2023 г. в парке Тайяньли. В выступлении приняли участие 1200 актеров, а общий бюджет составил 10 млн юаней.



Ил. 2

Сценарий создавался с опорой на основные представления автора статьи, история может быть упрощена до нескольких слов: «Связь человека с огнем» (ил. 2). Это сюжет о том, как изначально древние люди получили огонь от Неба, затем научились высекать его из кремня и посредством трения, как человек перешел от страха огня к его овладению и нахождению разных ему применений и в конечном счете как огни стали освещать каждый жилой дом.



Ил. 3. Рабочая группа проекта

В процессе разработки конкретного сценария автор изучил традиции региона с позиций мифологии, основных сюжетов праздника в прошлом, использовал разные методы, чтобы сформировать оптимальный состав ключевых творческих деятелей. Дизайнеры сцены, видео, освещения и костюмов были поставлены перед общей задачей создания пьесы, в творческом процессе была собрана группа современных выдающихся дизайнеров: сценограф Фань Цинлян, дизайнер освещения Ши Минхань, видеограф Гуань Синь, а также модельер Чжао Цзяньюн. Все они являются ведущими творческими специалистами Китая на современной сцене (ил. 4).



Ил. 4

Использование огня представляет собой обобщение начала человеческой цивилизации, а также проявление перехода от первобытности к цивилизованности. В повествовании мы включили не только огонь, но и духовные качества человека – трудолюбие, доброту, стремление, которые, согласно нашим ранним исследованиям и анализу литературы, гармонично сочетаются с традиционными духовными ценностями народности лоло.

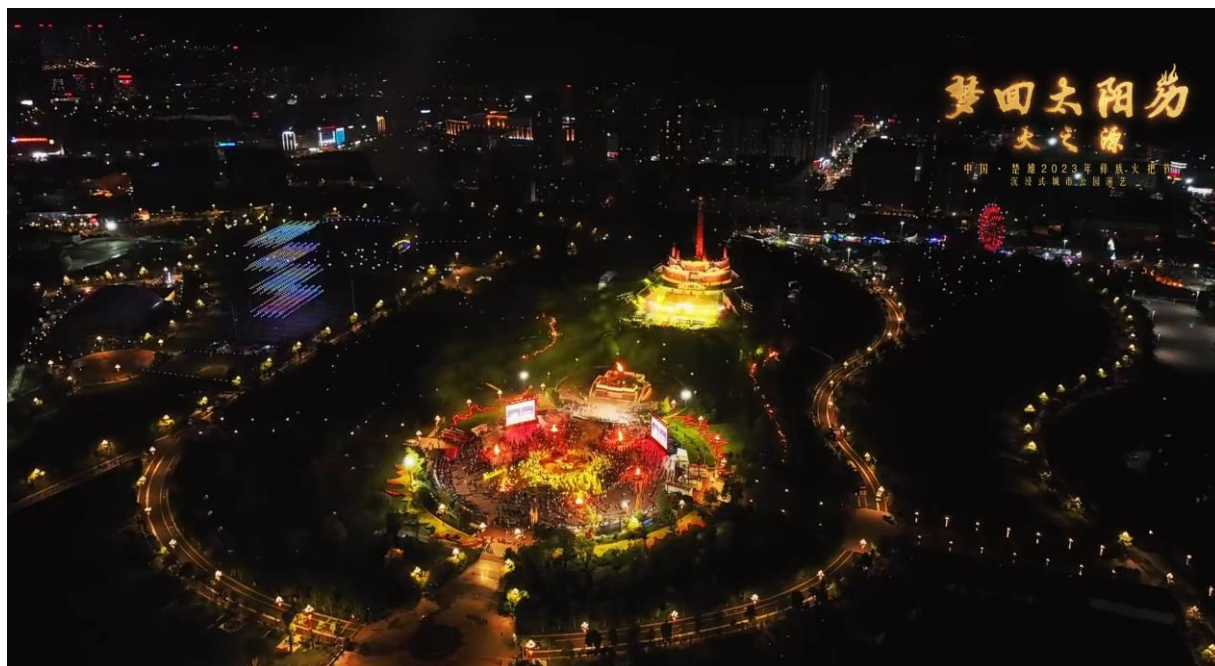
Проектная группа с самого начала решила представить данную эпопею через комбинацию трех моделей.

Если говорить о качестве выступлений, то перед фестивалем группа проводила многократные репетиции в зале для того, чтобы актёры были полностью готовы к выходу на сцену. Благодаря тщательной подготовке актерам удалось справиться со всеми трудностями, включая неблагоприятные погодные условия. Данный успех также является результатом усилий нашего хореографа Чжоу Юйвэя, Юань Минчжэ и всей режиссерской команды.

На этапе компоновки оборудования и объединения актёров специалисты и дизайнеры работали круглосуточно и без перерыва, чтобы создать высококачественное представление. На представлении было задействовано 200 профессиональных актёров, 1000 актёров массовой сцены, 1000 беспилотных летательных аппаратов и обширное количество огненных спецэффектов (ил.5). Более 10000 зрителей просмотрели представление и приняли участие в танцевальном мероприятии после выступления. Это представление отличается от проведенных в предыдущие годы и получило единогласное признание и высокую оценку.

Проект дал автору множество уроков. То, что раньше существовало лишь на бумаге в виде идей, теперь превратилось в реальное представление. Под руководством автора на день премьеры выступило 1200 актёров, и представление прошло гладко и организовано. Была получена высокая оценка как от местных властей, так и от жителей. В будущем содержание данного представления будет постоянно улучшаться и обогащаться, а регулярные выступления будут совершенствоваться.

Практическое изучение методов герменевтики и семиотики в театральной естественной среде дало автору понимание необходимости тщательного изучения корней народного наследия.



Ил. 5

СОЗИДАТЕЛЬНАЯ И РАЗРУШИТЕЛЬНАЯ ДЕФОРМАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ В МУЗЕЕ

Н.Л. Малинина,

ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»,
доктор философских наук, доцент,
профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук
690922, г. Владивосток, остров Русский, поселок Аякс 10,
кампус ДВФУ, корпус F, ауд. 403
malinina.nl@dvfu.ru

Аннотация. Музей является неотъемлемым институтом современной культуры. Музей становится универсалией культуры. Сложность бытия освящает философия музея. Методологической установкой трактовки музея может выступить определение мифа как напряженной реальности, предложенное А.Ф. Лосевым. Музей влияет на общественно-политическую жизнь. Это влияние может быть специально выстроенным и преследовать четко обозначенные общественные цели. А может оказывать не декларируемое, не озвученное влияние. Музей является зеркалом социума. Зеркальное отражение может быть четким, а может быть искаженным. Искажение реальности неизбежно в музейной экспозиции. В силу того, что музей не является полной копией жизни. Когда музей обращается к историческим событиям, то он имеет фрагментарное представление о прошлом. Но музей может сознательно ставить цель представить прошлое в определенной парадигме, которая сознательно деформирует прошлое.

Цифровизация затрагивает все аспекты жизни современного человека, в том числе музеи. Концепция партисипаторного музея, как участия посетителя в программах находится в контексте цифровизации. Партисипаторный музей в процессе развития порождает ряд противоречий – наличие кадров для функционирования музейной программы, финансовое обеспечение, цифровизация на разных уровнях музея, посетители, которые сформировали свое представление о музее в процессе цифровой коммуникации. Цифровизация музея выступает как цифровой шум для зрителя.

Основная функция музея – сохранение культурного наследия. На базе коллекции выстраивается креативное пространство. Коллекция служит основой для формирования экспозиции. Цифровой опыт зрителя может стать барьером для восприятия подлинной коллекции.

В музее создается собственный мир. Музей наполняется собственной мифологией. Деформация реальности происходит и под влиянием мифологии музея. Миф распространен на разных уровнях бытия музея – миф самого музея, миф выставочного пространства, социальный миф, который выстраивает коллекцию музея.

Деформация реальности в музее происходит под воздействием ряда факторов – фрагментарность реальности в коллекции, социальный заказ на определенную трактовку действительности и истории, замутнение восприятия зрителя цифровым шумом.

Ключевые слова: музей, философия музея, миф, А.Ф. Лосев о мифологическом сознании, миф в пространстве музея, деформация реальности в музее.

CREATIVE AND DESTRUCTIVE DEFORMATION OF REALITY IN THE MUSEUM

N.L. Malinina,
Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education
"Far Eastern Federal University",
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Professor, Department of Art and Design, School of Arts and Humanities
690922, Vladivostok, Russky Island, Ajax village 10,
FEFU campus, building F, room. 403
malinina.nl@dvfu.ru

Abstract. The museum is an integral institution of modern culture. The museum becomes a cultural universal. The complexity of existence is sanctified by the philosophy of the museum. The methodological setting for interpreting the museum can be the definition of myth as an intense reality, proposed by A.F. Losev. The museum influences social and political life. This influence can be specially structured and pursue clearly defined public goals. Or it may have an undeclared, unspoken influence. The museum is a mirror of society. The mirror image may be clear, or it may be distorted. Distortion of reality is inevitable in a museum exhibition. Due to the fact that the museum is not a complete copy of life. When a museum refers to historical events, it has a fragmented understanding of the past. But a museum can consciously set a goal to present the past in a certain paradigm, which deliberately deforms the past.

Digitalization affects all aspects of modern life, including museums. The concept of a participatory museum, as visitor participation in programs, is in the context of digitalization. A participatory museum in the process of development gives rise to a number of contradictions - the availability of personnel for the functioning of the museum program, financial support, digitalization at different levels of the museum, visitors who formed their idea of the museum in the process of digital communication. The digitalization of the museum acts as digital noise for the viewer.

The main function of the museum is the preservation of cultural heritage. A creative space is built on the basis of the collection. The collection serves as the basis for the formation of the exhibition. The viewer's digital experience can be a barrier to experiencing an authentic collection.

The museum creates its own world. The museum is filled with its own mythology. The deformation of reality also occurs under the influence of the mythology of the museum. The myth is widespread at different levels of the museum's existence - the myth of the museum itself, the myth of the exhibition space, the social myth that builds the museum's collection.

The deformation of reality in a museum occurs under the influence of a number of factors - the fragmentation of reality in the collection, the social order for a certain interpretation of reality and history, the clouding of the viewer's perception with digital noise.

Key words: museum, museum philosophy, myth, A.F. Losev about mythological consciousness, myth in the space of the museum, deformation of reality in the museum.

Опыт посещения музея есть у каждого современного человека. Для учащихся, туристов, профессионалов в определенной сфере, иностранных граждан посещение музея преследует разные цели. Музей отвечает на различные запросы посетителей. Как происходит взаимодействие посетителя и музея – проблема о которой размышляют теоретики.

Музей в современной культуре имеет статус необходимого элемента для сохранения, осмысления и транслирования памяти человечества. Происходит постоянное увеличение разнообразия поля музеев. Из сферы реальных, подлинных предметов материального мира музей перешел и в сферу виртуальную, где представлены копии предметов или даже воссозданные представления о предметах. У музея есть логика собственного развития, заданная собранной коллекцией. Связи музея с социумом предполагают влияние на общество. Человек хранит коллективную память в таком общественном институте как музей. Воспоминания конкретного человека особым образом представляют реальность. Прошлое предстает в личной трактовке, частных деталях. Прошлое, представленное коллективным субъектом в музее также представлено индивидуальной коллекцией в соответствии с принятой парадигмой или парадигмами общества. Социум формулирует заказ, что должно быть представлено в экспозиции музея.

Музей стал универсальным, всеобщим элементом культуры. Об универсалиях рефлексировала философия. Философия музея складывается благодаря работам таких деятелей музеев, как М.Б. Пиотровский [1], З.А. Бонами [2]. Одна из проблем, которая обсуждается исследователями музейного дела распространение мифа в музейном пространстве. Направление исследований задан трактовкой мифа А.Ф. Лосевым, который отмечал всеохватывающий характер мифа. Структура мифа, содержащая в себе разные уровни – схематический, аллегорический, придает напряженный смысл реальности [3, с. 1]. Такие проблемы как миф в культуре, миф и символ не утрачивают своей актуальности для современных исследователей [4]. в том числе и потому, что мифологическое сознание не осталось в прошлом, оно распространено в современной культуре, сопровождает человека в повседневности, являясь постоянным способом понимания и объяснения действительности [5]. Миф – это понятная трактовка самых сложных явлений. У человека есть потребность обращаться к мифам, выстраивая вокруг себя защитное мифологическое поле. Как в прошлые эпохи, так и в современности человек нуждается в объяснении действительности, без долгого и последовательного выявления развития этапов, логических доказательств. В современной культуре человек привыкает к быстрым процессам, не требующих больших физических или умственных затрат. Преодоление пространства при общении в интернете, человек перескакивает технологический процесс приготовления еды и пользуется доставкой - быстрая и ненапрягающая жизнь в повседневности становится почвой для потребности в мифологическом объяснении реальности. Благодаря возможной игре смыслов, аллегорий мифологическое объяснение видится как достаточно сложное, многоаспектное и многоуровневое объяснение, но при этом миф уже присутствует в действительности и нужно только применить матрицу мифа к имеющемуся материалу.

Реальные процессы в современной культуре происходят под воздействием разнонаправленных сил, которые сознательно или бессознательно деформируют реальность. Целенаправленно происходит деформирование реальности в медиадискурсе [6]. Создание несуществующей реальности с помощью средств массовой коммуникации приобрело массовый характер в фейках, которые приходится постоянно разоблачать и очищать реальные процессы от искажений. Увеличение количества информации, приводит к циркулированию в потоке подлинной информации и неподлинной, искусственно созданной. Читателей, зрителей привлекает не только информация о действительных событиях, но и смена информационного потока, быстрота меняющейся картинки действительности.

Музей меняется вслед за изменяющейся реальностью. Во всем мире встает проблема управления процессами, которые протекают в музее [7]. Убыстряющееся социальное время, наполнение информационной среды представлениями о несуществующей реальности обостряет отношение к музею и внутри музея вплоть до постановки вопроса об исчезновении привычного оплота спокойствия и сохранения социального времени в пространстве музея. Переживание экзистенциальных вопросов бытия музея ставит вопрос о руинировании самих музеев [8]. В социуме может угаснуть потребность в сохранении, изучении, демонстрации вещей, которые являются маркерами процессов прошлого. Подлинная вещь может быть отодвинута виртуальными заменителями. Когда музей создан, формально является действующим, но основная коллекция находится в запасниках, когда посетители появляются редко, тогда музей становится молчаливым институтом. Свою экспозицию, свое послание он не отправляет во внешний мир, а находится в своем внутреннем мире. Предсказания

эсхатологического конца для музейных практик звучат предостерегающе на фоне всеобщего увлечения музейными институциями.

На преодоление молчания музея направлены музейные технологии [9], которые выстраиваются на обобщении деятельности успешных музеев. В мире и в России есть как крупные, посещаемые, уважаемые и уважаемые музеи, так и скромные по коллекции, выставочному пространству, успеху у посетителей. Достоверность и подлинность вещей материального мира или художественных произведений служат в музее не только авторитету самой институции, но направлены на посетителя, на совершенствование его эстетических, художественных, нравственных, познавательных возможностей и навыков. Но отношение к подлинности вещи, произведения меняется в мире, трансформируется в музее [10].

Одной из сил, которая приводит к новому статусу музея является мифологическое сознание. В музейной сфере теории выделяют взаимоотношение музея и мифа в разных плоскостях. Метод мифотворчества распространен среди повседневных практик, этот взгляд на действительность перетекает в музейные практики [11]. Миропонимание складывается на основе повсеместного мифа, такая установка воспринимается музеем. В музейной практике происходит отражение мифов, которые циркулируют в социуме. Музей зеркально отражает мифы, которые получают распространение на данном этапе социального развития [12]. Музей может бороться с теми мифами, которые распространены в обществе. Социальные мифы разномасштабны. Существует миф объяснения исторического периода. Миф такого уровня проникает во все процессы, становится повсеместным способом объяснения. Миф сворачивает свою сложность в одну плоскую, концентрированную мысль, становится удобным клише для объяснения любых процессов прошлого. Доминирует своей однозначностью и всеобщностью. Документирование реальности происходит под воздействием мифов, принятых в данный период времени [13]. Социальный миф, когда он становится воинственным и доминирующим не безобиден, он приносит разрушительные последствия. Если миф о социальных процессах выстраивает в однозначно негативном свете прошлое, это вселяет неуверенность в настоящем социуме. Музейная практика становится полем борьбы с разными трактовками социального мифа [14].

Музей не может полностью сохранить реальные процессы, все вещи, произведения искусства, которые созданы в определенное время. В музее собраны фрагменты реальности. Неполнота коллекции – трудность для формирования образа определенного исторического этапа. Создание музейной экспозиции происходит в том числе под влиянием разноуровневых мифов и ведущего социального мифа. Преобладание негативного мифа в трактовке прошлого выступает разрушительной силой для переживания уверенности в настоящей современной действительности. Миф, благодаря повсеместному распространению задает сценарий понимания современности. Мифы транслирует музей, мифотворчество может способствовать не появлению глубоких трактовок, а примитивизировать прошлое и служить фоном для разочарования в настоящем. Миф в социуме не является чем-то застывшим, задается новое направление движению социума и новое направление обрастает мифами. Основной социальный миф не должен быть негативным, в нем должны быть позитивные краски, для преодоления разочарования, не уверенности в социальном будущем. Музей в трансляции мифов занимает активную позицию, является ареной столкновения разнонаправленных мифов, выбора мифа, который стабилизирует социум.

1. Пиотровский М. Б. и др. *Философия музея: учебное пособие* / под ред. М. Б. Пиотровского. - Москва: ИНФРА-М, 2013. - 192 с.

2. Бонами З.А. *Как читать и понимать музей. Философия музея.* – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 224 с.

3. Лосев А.Ф. *Диалектика мифа.* Москва: Правда, 1990. – 429 с.

4. Абсолютная мифология в эпоху «великого перелома»: к 90-летию издания «Диалектики мифа» А.Ф. Лосева материалы Международной научной конференции. Ред. Е.А. Тахо-Годи. - Москва: ООО МАКС Пресс, 2021. – 224 с.

5. Яковлева Е.Л. *Проявление мифологичности мышления в повседневности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2012. № 6-1 (20). С. 216-221.

6. Каблуков Е.В. Деформация реальности в современном российском медиадискурсе // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2015. Т. 138. № 2. С. 43-51.
7. Матт Г. Искусство управлять музеем. Пер с нем. А. Игнатович. – Москва: Эксмо, 2019. – 144 с.
8. Кримп Д. На руинах музея. Пер. с англ. И. Аксенова, Е. Саркисова. - Москва : V-A-C press, 2015. – 432 с.
9. Шлиенкова Е.В. Музейные технологии и практики коммуникаций "больших" индустрий // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство. сборник статей 74 международной научно-технической конференции. Самарский государственный технический университет. 2017. С. 171-175.
10. Альбедиль М.Ф. Вещь в музейном пространстве: изменение статуса и другие трансформации // Ориенталистика. 2021. Т. 4. № 3. С. 620-634.
11. Лушникова А.В. Мифосказкотворчество как целеустановка и метод миропонимания и познания // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 1 (21). С. 82-88.
12. Аглиуллина Л.Т. Отражение мифологического сознания в музейной экспозиции // Вопросы музеологии. 2010. № 1 (1). С. 118-120.
13. Карташева Е.И. Современная экспозиция по истории гражданской войны в России: документирование, мифологизация, рефлексия. из опыта создания музея гражданской войны в Свяжске // Два цвета -две правды?. Материалы круглого стола в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. 2020. С. 93-104.
14. Слюсарева Н.А. Конфликт интерпретаций мифа в современной музейной практике // Ценности и смыслы. 2015. № 6 (40). С. 138-146.

УДК (008)

ОБРАЗ ВЛАДИВОСТОКА В ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ. ИМИДЖЕВЫЙ АСПЕКТ

Т.В. Метляева,

Россия, Владивосток, ФБГОУ ВО Владивостокский государственный университет, кандидат культурологии, доцент кафедры дизайна и технологий, института креативных индустрий. г. Владивосток, ул. Гоголя 41, 690014. E-mail: Metlaevatv@mail.ru, тел: +79841924527

Гу Цзюань,

Россия, Владивосток, ФБГОУ ВО Владивостокский государственный университет, аспирант кафедры дизайна и технологий, института креативных индустрий. г. Владивосток, ул. Гоголя 41, 690014. E-mail: 651466488@qq.com; тел.: +79949898480

Аннотация. В статье рассматриваются приемы создания образа города в творчестве российских (дальневосточных) и китайских художников на примере работ А.Я. Матюхина, С.М. Черкасова, О.О. Петухова, И. Обухова, Сонг Юминг, Ван Яохуа. Выявляются сходство и различия в определении понятий «образ» или «облик», «художественный образ», «символ», «имидж». При этом, образ города, страны, это то, что создается художником, а имидж – это, как воспринимается этот образ, созданный художником, у зрителей. Имидж рассматривается с точки зрения научного направления имагологии, предметом изучения которой являются образы «другой», «иной», «чужой» культуры. Исследуется возможность применения символического подхода в восприятии имиджа города средствами изобразительного искусства.

Считая, что образы искусства обладают способностью кодировать события, трансформируя их в символы, открытые для прочтения, анализируются работы Сонг Юминга, представляющего яркий, солнечный

образ Владивостока, разно жанровые полотна Ван Яохуа, представляющего образ Владивостока как «города, объединяющего в себе азиатско-европейскую культуру». В работах российских художников образ города представлен в различных вариациях стилевых решений (от реалистических, живописных, традиционных работ до модернистских, символистических картин, дающих возможность увидеть «Город у моря» как имиджевый объект, позиционирующий европейскую культуру в глазах восточных гостей и азиатскую культуру в восприятии россиян и представителей европейской культуры, являющийся определенным «форпостом» на Дальнем Востоке.

Ключевые слова: образ, художественный образ, символ, имидж города, имиджология, имагология, изобразительное искусство, художник, городской пейзаж.

THE IMAGE OF VLADIVOSTOK IN THE WORKS OF RUSSIAN AND CHINESE ARTISTS. IMAGE ASPECT

T.V. Metlyaeva,

Russia, Vladivostok, Vladivostok State University,
candidate of cultural studies, associate professor of the Department of Design
and Technology, Institute of Creative Industries.

g. Vladivostok, st. Gogolya 41, 690014, E-mail: Metlaevatv@mail.ru, Tel: +79841924527

Gu Juan,

Russia, Vladivostok, Vladivostok State University, graduate student
of the Department of Design and Technology, Institute of Creative Industries.

g. Vladivostok, st. Gogolya 41, 690014. E-mail: 651466488@qq.com; тел.: +79949898480

Abstract. The article discusses the methods of creating the image of a city in the works of Russian (Far Eastern) and Chinese artists using the example of the works of A.Ya. Matyukhina, S.M. Cherkasova, O.O. Petukhova, I. Obukhova, Song Yuming, Wang Yaohua. The similarities and differences in the definition of the concepts «image», «artistic image», «symbol», «image» are revealed. At the same time, the image of a city or country is what is created by the artist, and the image is how this image created by the artist is perceived by the audience. The image is considered from the point of view of the scientific direction of imagology, the subject of study of which is the images of «another», «different», «alien» culture. The possibility of using a symbolic approach in perceiving the city's image through the means of fine art is explored.

Considering that images of art have the ability to encode events, transforming them into symbols open to reading, the work of Song Yuming, who presents a bright, sunny image of Vladivostok, and the paintings of different genres by Wang Yaohua, who present the image of Vladivostok as «a city that combines Asian-European culture». In the works of Russian artists, the image of the city is presented in various variations of style (from realistic, picturesque, traditional works to modernist, symbolist paintings, which make it possible to see the “City by the Sea” as an image object that positions European culture in the eyes of Eastern guests and Asian culture in the perception of Russians and representatives of European culture, which is a certain «outpost» in the Far East.

Key words: image, artistic image, symbol, city image, imageology, imagology, fine arts, painter, city landscape.

На современном этапе развития общества все более возрастает потребность в изучении восприятия имиджей разных стран, и национальных идентичностей, являющихся региональными «соседями» или, находящимися в тесных экономических, политических и социокультурных отношениях. Это направление научных исследований интересует сегодня не только специалистов в сфере территориального маркетинга, геокультуры, имиджмейкеров, но и становится актуальным для социологов, культурологов, искусствоведов и др.

Особую актуальность приобретает возможность через средства искусства понять особенности восприятия регионов и установить основания художественного изобразительного языка как формы культуры, репрезентирующей образы отдельных территорий и стран, позволяющие понять ценностные смыслы, вложенные художниками в изображение, а также выявить отношение зрителей к данным объектам, а значит их имидж.

Данная тема является актуальной еще и потому, что в современной культуре образ города, края, страны или иной территории значим не только при выборе места для туризма, работы, но и культурного взаимодействия между людьми. Наряду с этим, в современном мире именно искусство

является одним из катализаторов в формировании культурного кода определенного этноса, места его существования. Так как в основе художественного творчества заложено чувственное, эмоциональное восприятие того, что воплощает в своем творчестве художник.

С незапамятных времен изобразительное творчество является основой «памяти народа», его традиций, его культурного наследия. Так как восприятие произведения искусства свидетельствует не только об индивидуальном, художественно-образном своеобразии творца, но характеризует и коллективные формы переживания, свойственные его времени. Воспринимая произведение искусства, зритель обращает внимание на зримые ценности, сохраненные историей, однако не менее важны и духовные истоки: характер народа, его мировосприятие, тип национального мышления, специфика языка.

Рассматривая изобразительное творчество как способ познания мира, мы опираемся на труды Альбухановой-Славской К.А. (2009), Пономарева Я.А. (2017), Коноплевой Н.А. (2012)

Так, в диссертации Коноплевой Н.А. представлено следующее понимание художественного образа «это некое синтетическое целое, включающее в себя сложную систему отношений между ощущениями, эмоциями и переживаниями человека» [3, с. 64].

Наряду с этим, исследуя понятия «образ» и «художественный образ», анализируются труды Штайна О.А. (2019), Гореловой Ю.Р., считающей: «образы обладают способностью кодировать события, трансформируя их в символы, открытые для прочтения» [2].

Также в работах Гальперина П.Я. (2003) раскрывается следующее отношение к данному понятию: «образы открывают субъекту окружающий мир и возможность ориентироваться в нем».

Выявляя особенности восприятия образа города, региона, страны важно толкование данного понятия как «картины мира». Так по мнению Горанской Т.Г. «картина мира возникает как субъективный взгляд человека на объективный мир. Соотношение «образа страны» с понятием «картины мира» позволяет соединить множество трактовок страны воедино» [1].

Рябкова Т.В. (2016) в своих исследованиях используя историко-культурный подход рассматривает город, как соединение духовной и материальной культуры, как географическое пространство, объединенное культурной общностью, место жительства.

Анализируя подходы к определению понятия «имидж города», мы опираемся на работы Г.Г. Почепцова (2002), Е.А. Петровой (2007), А.П. Панкрухина (2008). В работах Кирюнина А.Е. (2000) выделяется одним из основных компонентов территориального имиджа культурный, как совокупность отражения не только материальных, но главное духовных ценностей территории. В связи с чем можно констатировать, что город или регион ассоциируется у целевой аудитории с культурой определенного народа, его историей, традициями и проч.

Исследуя территориальный имидж необходимо было рассмотреть такое научное направление как «имагология» возникшее еще в 50-х годах во Франции, однако больший интерес к ней стал развиваться именно в Китае в работах Мэн Хуа, предметом изучения стали образы «других», «иных», «чужих» стран, культур, национальностей. В контексте имагологии можно выделить следующие измерения «образа»: внутренний и внешний, общий и локальный, статичный и динамичный, реальный и ложный, материальный и духовный. Сложность этих факторов и установка этих измерений в имагологии обеспечивает полезный аналитический инструмент для понимания образа государства.

В работах Liu Weidong, Jiu Qihong, Shen Yizhen, Fang Yi., Чжоу Сянь предлагается рассматривать «образ города через произведения искусства», авторы утверждают, что: «образ государства» означает конкретный образный символ, который основан на материальных (природа, география, материальное производство и т.д.) и духовных (включая образование, науку, историю, культуру, ценности и т.д.) элементах территории и который ассоциируется с этой территорией и вызывает определенное восприятие её в целом» [5, с. 1-8].

Рассматривая в вышеперечисленных работах российских и китайских исследователей возможность использования семиотического метода, как основополагающего в исследовании имиджевого аспекта образа города, мы опирались на работы Ю.М. Лотмана, применяющего данный метод в изучении текстов культуры. В связи с чем, можно представить имидж как: «...многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с аудиторией, где он перестает быть элементарным сообщением,

направленным от адресата к адресату, способным не только передавать вложенную в него информацию, но и трансформировать её и вырабатывать новую» [4, с. 131.].

Автор семиотического направления З.Г. Минц (1984) в своих работах рассматривает город как «текст», основой таких исследований становится городская культура, городское пространство. По её мнению, данный текст, может быть заложен и в художественном проявлении, и в бытовом, и в фольклорном.

Большая роль в рассмотрении данного подхода отводится изобразительному искусству, а именно городскому пейзажу. В зависимости от характера пейзажного мотива можно выделить индустриальный, урбанистический и архитектурный пейзаж, часто в качестве отдельного поджанра упоминается «ведута» (увиденная, вид, картинка, точка зрения)».

Исследователь семиотического направления Чжао Ичэн (2020) придает огромное значение символической составляющей в исследовании имиджа города и считает, что независимо от того какие объекты позиционирующие национальный образ (будь то панда как национальное достояние или патриотизм как национальный дух), несут в себе определенные национальные символы и понятны представителям другой культуры, что они обозначают определенный национальный образ [6, с. 1].

Таким образом, рассматривая понятия образ и имидж можно сделать следующий вывод, что образ города, страны, это то, что создается художником, а имидж – это, как воспринимается этот образ, созданный художником, у зрителей.

Рассматривая данный подход к исследованию образа города Владивостока в творчестве российских (дальневосточных) и китайских художников было проведено анкетирование, которое проходило в два этапа.

На первом этапе были опрошены респонденты, участники выставок российских (приморских) и китайских художников, которые в свободной форме высказывали свои ассоциации о просмотренных картинах и характеристики, связанных с образом Владивостока, после просмотра картин. На втором этапе – по результатам наиболее часто встречающихся определений была сформирована вторая анкета, где уже были предложены к выбору те характеристики, которые чаще всего встречались в ответах респондентов на первом этапе исследования.

Анализируя восприятие картин художника Матюхина А.Я., респонденты (в количестве 115 человек) выделяли следующие имиджевые характеристики: город яркий, солнечный (даже зимой), исторический, и морской, много света передает художник в своих картинах, посвященных Владивостоку.



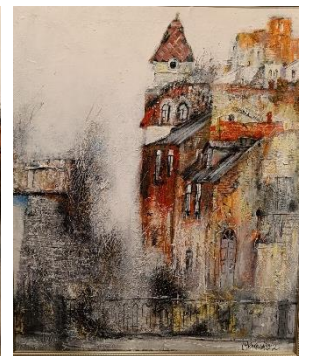
Картины художника А.Я. Матюхина о г. Владивостоке

В картине «Серебристая бухта» художник так точно передает атмосферу зимнего морского утра, тонкий слой льда блестит на солнце, как будто отражаясь в зеркальной глади морского берега. Длинная белая дорога, убегающая далеко за горизонт – передает ощущение бескрайнего морского простора, а город еще «просыпается» и сейчас «заживет» своей жизнью.



Картина А.Я. Матюхина «Серебряная бухта»

Исследуя восприятие образа г. Владивостока в картинах С.М. Черкасова респонденты (участники выставки, проходившей в Приморской государственной картинной галереи, в количестве 100 человек, и китайских зрителей, студентов, обучающихся во Владивостоке, в количестве 34 человек, участников этой же выставки), выделили следующие имиджевые характеристики: город исторический, особенный, загадочный и даже сказочный, часто отмечают – заснеженный или туманный, а также – добродушный, теплый (отмечали китайские зрители). Владивостокцы отмечают любимые места уже давно ставшие историческими (Моргородок, кирпичные, с потертыми стенами здания на ул. Алеутская), и даже старый трамвайчик, все это напоминает «уходящую эпоху», чудом запечатлённую на полотнах мастера. Однако почти все зрители отмечают особый почерк художника, как впечатление «о любимом городе В», городе «нашенском».



Картины художника С.М. Черкасова «ул. Алеутская», «ул. Светланская», «Переулок»

Наряду с этим, многие зрители отмечали, что в работах Черкасова изображены имиджевые объекты города, такие как фуникулер или костел, что также подчеркивает внимательное отношение художника к памятным, историческим местам городского пространства.



Картины художника С.М. Черкасова «Фуникулер», «Костел»

Яркое, незабываемое впечатление от картин художника О. Петухова складывается как у российского, так и китайского зрителя, участников многочисленных выставок художника, проходивших как в выставочном центре ВВГУ и персональных выставок. Чаще всего респонденты подчеркивают остроту мировосприятия, которое наполняет зрителя радостью жизни, красотой простых вещей.

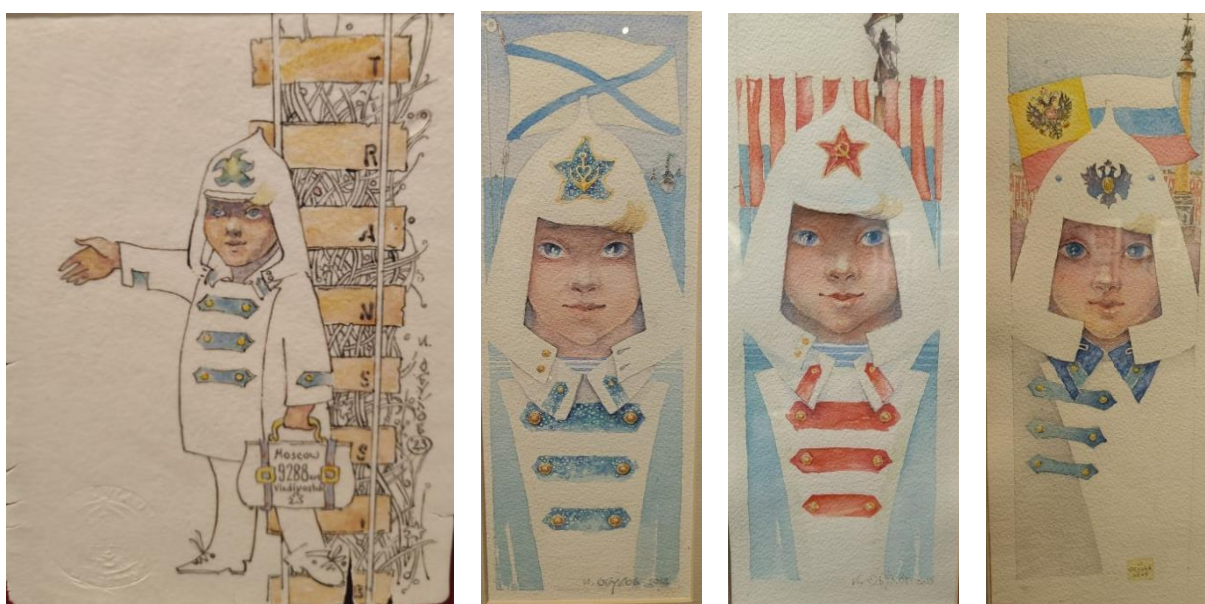
Анализируя образ Владивостока в творчестве О. Петухова, респонденты выделяют больше ассоциативные характеристики, такие как: сказочный, таинственный, загадочный, стихийный, космический, захватывающий, а также обозначают как непредсказуемый.



Картины художника О. Петухова «Подсолнухи», «Натюрморт», «Ночной город»

Рассматривая семиотический подход к исследованию образа города в имиджевом контерсте, были проанализированы работы И. Обухова в восприятии зрителей, участников выставки художника, как в России (во Владивостоке), так и в Китае. В работах художника явно прослеживается ироничное отношение к своему любимому городу. Автор называет его по привычному для всех приморцев Владик – вот Владик изображён в бескозырке в образе красноармейца, а вот с морской звездой, а вот Влад имперский. И во всех этих образах прослеживается огромная любовь к своему городу и это отношение передается зрителю.

На картине «Звезда Приморская» представлен Влад как путешественник, отправляется в дальний путь по железной дороге, на чемоданчике, который держит в руках Влад надпись 9288 километров, такой путь лежит от Москвы до Владивостока. Образ Влада легко читается русскими зрителями, однако остается интересной загадкой для зрителей, представителей другой культуры.

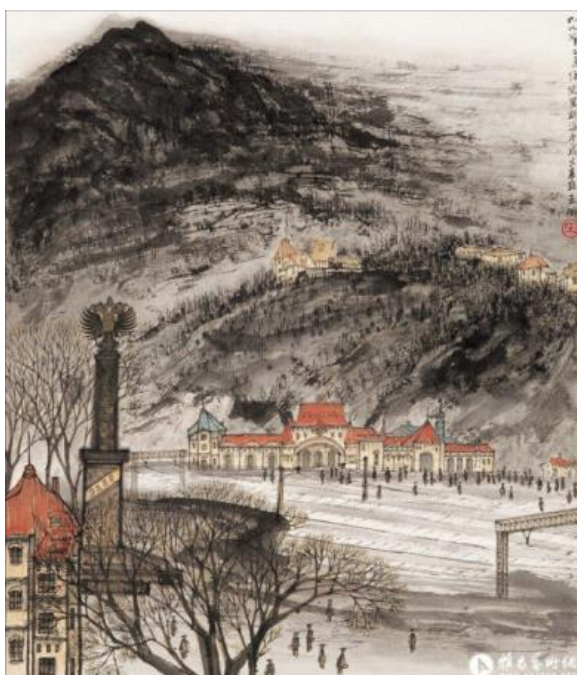


Картины художника И. Обухова «Звезда Приморская», «Влад – звезда морская», «Влад – красноармеец», «Влад – имперский»

Наряду с выше представленными исследованиями восприятия образа Владивостока в творчестве приморских художников, в работе представлен анализ работ китайских художников, запечатлевших в

разный период времени Владивосток и выставляющих свои картины как в России, так и в Китае. Проводя сравнение между пейзажными работами китайских и русских художников, посвященных образу Владивостока, нужно отметить наличие в них как некоторых пересечений, так и отдельных различий. Так в картинах Сонг Юминг выполненных в китайском стиле, образ Владивостока представлен унылым, в темных оттенках населенным пунктом, расположенным среди невысоких, выполненных в черных оттенках, гор, которых в морском, ярко-зеленом городе фактически не видно. С одной стороны, в картинах художника запечатлены узнаваемые объекты – Железнодорожный вокзал, памятники и другие архитектурные достопримечательности, а с другой стороны – невысокие горы, среди которых расположен город, запечатлён в типичной китайской манере, как рисуют только китайские художники.

Так, анализируя восприятие образа Владивостока в творчестве художника Сонг Юминг, были выявлены следующие ассоциативные характеристики: широкая открытая земля, заснеженный и хмурый город и такие имиджевые характеристики, как: Владивосток – город на сопках, традиционный, революционный, классический. Однако в своем варианте встречались и другие высказывания: город, с твердым характером, яркий, продуманный, от близкого до далекого, национальный характер, переданный уникальной архитектурой.



Картины художника Сонг Юминг «Железнодорожный вокзал во Владивостоке»,
«Центральная площадь во Владивостоке»

Совершенно иной взгляд на Владивосток представлен в картинах художника Ван Яохуа. Респонденты, участники выставок в России и в Китае отмечают следующие ассоциации, связанные с образом города: яркий, радостный, бодрый, свободный, архитектурный. И такие имиджевые характеристики как: пропитанный любовью, жизнерадостный, оживленный морской город, соединение Востока и Запада, Разные культуры в одном городе, храм – как основа жизни.

Таким образом, проведя исследование, посвященное образу города Владивостока было выявлено, что город как объект, во всем его многообразии может рассматриваться с точки зрения самых разных наук, однако рассматривая образ города как культурную категорию можно применять имиджевый подход к исследованию образа конкретного города, так как в фокусе художественной культуры оказываются присущие городу черты своеобразия, неповторимого, уникального облика, преобразованного художником в созданных им произведениях. Данное исследование подчеркивает важность роли изобразительное творчество китайских и российских художников в восприятии имиджа не только отдельных городов, но и страны в целом в контексте установления благоприятного межкультурного диалога.



Картины художника Ван Яохуа «Парк. Владивосток», ул. Алеутская во Владивостоке»



Картины художника Ван Яохуа «Католическая церковь», «Православная церковь», «г. Владивосток»

1. Горанская Т.Г. Теоретические основы «образа города» в изобразительном искусстве Беларуси XX–XXI вв. // Вестник национальной академии наук Беларуси. №3. 2014. С.77-86.

2. Горелова Ю.Р. Образ города в восприятии горожан: монография [электронное издание] / Ю.Р. Горелова. М.: Институт Наследия, 2019. 154 с.

3. Коноплева, Н.А. Гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в культуре: дис. ...д-ра культурологии. Вл.-к., 2012. – 487 с.

4. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста. – Таллинн, 1992., В 3 т. Т.1. – С. 131.

5. Liu Weidong, Jiu Qihong, Shen Yizhen, Fang Yi. Образ государства в произведениях искусства [J]. Искусство 100, 2007(05):1-8

6. Zhao Yiheng: Semiotics: Principles and Deduction, Nanjing: Nanjing University Press, 2016, p.1

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ САЙТ-СПЕЦИФИК ПРАКТИКИ В ГОРОДЕ ВЛАДИВОСТОК

Е.В. Михайлова,

магистр искусствоведения

Куратор выставочных проектов Арт-этаж

+79146967023

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению понятия сайт-специфик перформанса как междисциплинарного медиума в современном искусстве, действующего на стыке театра, танца, ритуала и исследования, где контекст пространства неразрывно связан с внутренней драматургией перформанса. В начале статьи рассказывается об истории происхождения перформанса начиная от футуризма. Далее, опираясь на метод ризомы, идёт рассмотрение перформативной практики с трёх сторон: с ориентацией на зрителя, с ориентацией на процесс исследования и когда зритель сам становится творцом, находясь в предлагаемых обстоятельствах.

Потом идёт раскрытие темы сайт-специфичности как в общем, так и на примере города Владивостока. Описан его контекст, дан обзор некоторых сайт-специфик перформансов последних лет, а также обозначена проблематика в этом виде искусства. Такие как неподготовленность зрителя и архаичность методов работы в музейных институциях, вскрывая проблемы отношений современных форм искусства, попадающих в музеи или галереи «старого образца», таким образом выстраивая дискурс между «старым и новым» и ища новые точки взаимодействия.

Кроме того, сделан упор на самобытные локации в городе и за его пределами, которые имеют самобытность и персональный нарратив, и, исходя из этого, потенциал для работы в медиуме перформанса. Сделана попытка описать пространственно-ориентированную работу направленные на раскрытие свойств конкретного, локально определённого пространства, которое в свою очередь, становится неотъемлемой частью замысла произведения, и представляет зрителям и перформерам дополнительные возможности для взаимодействия, и поиска визуальных смыслов интервенциям в городское пространство. Показано как с помощью перформативных практик дать возможность обычному горожанину стать думающим зрителем, ищущим новой эстетики. Сделан акцент на метод остранения, применительно к перформансу в определённой локации и взаимодействию зрителя с этой локацией, а также выстраивания новых смыслов. В заключении дано краткое перечисление локаций города Владивостока, имеющих перформативный потенциал.

Ключевые слова: перформанс, сайт-специфик, современное искусство, исследование, пространство, театр, практика, ритуал, зритель, Владивосток, медиум.

Abstract. This article is devoted to the consideration of the concept of site-specific performance as an interdisciplinary medium in contemporary art, operating at the intersection of theater, dance, ritual and research, where the context of space is inextricably linked with the internal dramaturgy of performance. The beginning of the article tells about the history of the origin of performance, starting from futurism. Next, based on the rhizome method, there is a consideration of performative practice from three sides: with an orientation towards the viewer, with an orientation towards the research process, and when the viewer himself becomes a creator, being in the proposed circumstances.

Then there is a disclosure of the topic of site-specificity, both in general and using the example of the city of Vladivostok. Its context is described, an overview of some site-specific performances in recent years is given, and problems in this art form are outlined. Such as the unpreparedness of the viewer and the archaic nature of working methods in museum institutions, revealing the problems of relations between modern forms of art that end up in “old-style” museums or galleries, thus building a discourse between “old and new” and looking for new points of interaction.

In addition, emphasis is placed on original locations in the city and beyond, which have their own identity and personal narrative, and, based on this, the potential for working in the performance medium. An attempt has been made to describe spatially oriented work aimed at revealing the properties of a specific, locally defined space, which in turn becomes an integral part of the design of the work, and provides viewers and performers with additional opportunities for interaction and the search for visual meanings of interventions in urban space. It is shown how, with the help of performative practices, it is possible to give an ordinary city dweller the opportunity to become a thinking spectator looking for a new aesthetics. Emphasis is placed on the method of defamiliarization, in relation to performance in a certain location and the interaction of the viewer with this location, as well as the construction of new meanings. In conclusion, a brief list of locations in the city of Vladivostok that have performative potential is given.

Key words: performance, site-specific, contemporary art, research, space, theater, practice, ritual, spectator, Vladivostok, medium.

Введение

Перформанс – это один из медиумов современного искусства, который в последнее время приобрёл популярность, в части работы с локальными контекстами и сообществами. Этим самым можно обосновать актуальность настоящей статьи. Для изучения сайт-специфики, мы обращаемся к городу Владивостоку, так как явление перформанса для Владивостока явление довольно недавнее, а значит способно вызвать некую риторику.

Целью настоящей статьи становится дать понимание терминов сайт-специфик и перформанса и рассмотреть их проблематику и перспективы в контексте города Владивостока.

Методами исследования выступают прежде всего собственные эмпирические наработки, а также сравнительный анализа, и ризома. Настоящая статья является обзорной, освещая лишь некоторые вопросы практики производства перформанса в современном городе, и размышляет об участии зрителя в создании искусства.

Несмотря на свой обзорный характер статья является ценной в том ключе, что данного вопроса, применительно к городу Владивостоку ранее никто не касался.

Перформанс как медиум современного искусства

Искусство перформанса начало появляться ещё в начале XX века, в качестве творческих экспериментов итальянских футуристов (Томазо Маринетти, Карло Карра, Луиджи Руссоло), русских художников и писателей (Давид Бурлюк, Владимир Маяковский). Их эмпирические опыты с музыкой, шумом, движением, текстами, поиски новой визуально-художественной выразительности дали возможность пересмотреть каноническое представление о «выступлении» как о некоем «действии», имеющем не столько нарратив, сколько образность и оперирующие не к логике, а к эмоциям.

Для факта «вызывания» эмоционального отклика у реципиента футуристы использовали не только выходящие за общепринятый «канон» в искусстве в целом, и в театральном искусстве в частности, но и довольно провокационные приёмы. Допустим радио перформанс, через который они исследовали «разграничение и геометрическое конструирование тишины»; симультанность, когда вопреки устоявшейся линейной концепции подачи спектакля (завязка-кульминация-развязка), все действия происходили одновременно, как и в жизни.¹

Таким образом футуристические эксперименты дали разрешение на деконструкцию классического сценического номера и превращение его в отдельное художественное высказывание.

Исходя из выше сказанного, перформативные практики в современном искусстве становятся междисциплинарными. Опираясь на принцип ризомы, можно начать действовать в трёх концепциях, а именно: с ориентацией на зрителя, с ориентацией на процесс исследования самого автора, и когда зритель сам становится в позицию творца, попадая в предложенные художником обстоятельства.

В первом случае перформативные практики действуют на стыке театра, танца, телесно-динамической скульптуры, сочетая в себе эксперименты саунд арта, театральные приёмы, драматерапии, освоения пространства и авторского поиска. В этом случае, художник может выступать самостоятельно как перформер, либо работать как режиссёр, который ставит перформерам определённые задачи; и здесь перформер может иметь устойчивый нарратив действий, в этом случае перформанс подходит в плотную к современному театру; или, в случае, когда перформеру предложено действовать без строгого нарратива, только в рамках определённой концепции, опираясь на свои ощущения и чувства, можно говорить о деконструкции сюжета и феномене эксперимента и игровой практики, и тут перформанс подходит близко к шаманским практикам, медитациям и ритуалам, в том ключе, что у него нет заданных границ ни по времени, ни по действиям. Перформанс направлен на проживание неких внутренних процессов.

Зритель, присутствующий при этих действиях, погружается в него и способен эмоционально соучаствовать, переживать схожие ощущения и эмоции, как и перформер.

В втором случае, когда перформанс проходит с ориентацией на процесс исследования, зритель не составляет необходимости. Процесс исследования независим и сосредоточен сам на себе, нацелен на выявления неких результатов, а также на непосредственную работу художника. Таким

образом, перформанс проходит не для зрителя, но зритель может быть сторонним наблюдателем. В качестве примера приведём работу словенской художницы Майи Смрекар, её перформанс «!Brute Force» – («Грубая сила») – изучал формы управления, установленные ИИ, посредством коммуникации с нечеловеческими агентами (здесь собака). Основанный в 2019 г., проект направлен на сбор данных для алгоритма, который советует художнику приложить ровно столько физической силы, чтобы привести её сердцебиение в соответствие с сердцебиением собаки. Данные о физиологии и искусственном интеллекте могут открыто наблюдаться в режиме реального времени публикой.¹

В этом примере видно, что процесс заключён сам в себе и нацелен на сбор данных для дальнейшей работы. Зрителю здесь предоставляется право быть лишь свидетелем происходящего.

И, наконец, когда зритель становится в позицию творца, попадая в предложенные обстоятельства. Такие практики обычно носят характер иммерсивности, погружения, игропрактики. Зритель, самостоятельно создаёт собственный сценарий, выстраивая новую имманентную реальность. Уникальность этой перформативной практики заключается в индивидуальности восприятия.

Таким образом перформанс – будучи современной художественной практикой, сконцентрированной на самом художнике и его действиях, превращающихся в новую самодостаточную форму искусства, заметно расширилась и стала включать в себя различные формы. Если ранее перформансы в основном фокусировались на теле – жесты и тело само по себе становились материалом для их творений,¹ то сейчас преформативные практики стали медиумом идеально подходящими для передачи множественности идей, возникающих повсеместно. Основываясь на визуальном восприятии, а значит не сопряжен с проблемами перевода; свободный от временных и пространственных рамок, перформанс претендует на универсальный медиум.

Сайт-специфик. Работа с местом

Далее стоит рассмотреть термин «site-specific» – в переводе с англ. «специфика места». Этот термин был предложен художником Робертом Ирвином для обозначения предметно-ориентированного искусства, то есть искусства, концептуализирующего специфику той или иной локации, исходящего из неё и работающего с ней, производя новые смыслы.

Перформанс, как уже было упомянуто, находясь на стыке театра, танца и художественного исследования, деконструирует привычное понимание о пространстве. Выходя за пределы конвенциональной «сцены» и становясь независимым, используя новые методы и приёмы,¹ вливаясь в жизнь, таким образом демократизирует искусство, лишая его элитарности, а в некоторых случаях и институционального шовинизма, где фигуры (акторы), размещаясь в пространстве художественной галереи, с одной стороны, истекают из академического искусства, а с другой стороны, отрицают его.

Само отсутствие традиционных обязательных элементов, то есть буквальная противоположность того, что мы привыкли понимать под «представлением», вызывает в зрителе напряжение и становится провокацией. Это эффект, который в классическом искусстве вызывает то, что заложено в композицию¹ либо визуальную драматургию выполняет выбранная художником локация. Она выступает инструментом проникновения и понимания для зрителя.

Для перформера и художника (режиссёра) пространство может выступать материалом, из которого «лепится» визуальная форма действия, или же поддержкой перформанса, как добавление определённых контекстов.

Так перформанс «Страсти по Мартену»¹ (2018 г., Выкса), посвящённый закрытию одного из последних в России мартеновских цехов, проходил в историческом мартеновском цехе Выксунского завода Объединённой металлургической компании.¹ В этом случае локация является и материалом и поддержкой, сценография и идея неразрывно связаны с концепцией и выстроены исключительно опираясь на специфику места.

Для понимания сайт-специфик работ важными являются идеи восприятия и особенности композиционной организации, принципы определения и взаимосвязи замысла с местом её расположения. Важно, чтобы концептуальные конструкции существовали в едином со зрителем пространстве, в связи с чем, впечатление от объектов напрямую зависит от местоположения зрителя, а их восприятие обусловлено персональным опытом реципиента. По выражению Д. Джадда сайт-специфик объект «становился функцией пространства, света и зоны видимости зрителя».¹

Обзор перформативных сайт-специфик практик в городе Владивостоке

Сделав обзор основных терминов, используемых в статье, рассмотрим сайт-специфичность города Владивостока. Основную специфику городу придают рельеф и связь с морем. Морская тематика является базисом в культурном коде города. Сеть фортов, органично вписанных в окружающее пространство, изначально определяют самобытность и создают смысловую надстройку любой локации в городе и окрестностях. Соседство с Китаем, Японией и Кореей добавляет мультикультурность в общую атмосферу, так же город был важным пунктом Транссибирской железной дороги.

Аутентичность эстетики локаций, расположенных в городе и за его пределами являются и материалом, из которого художники и перформеры создают свои работы, и поддержкой для выстраивания смыслового нарратива. Так использование приёма остранения¹ – «вывода вещи (здесь локации) из автоматического восприятия», по В.Б. Шкловскому, рассматривается как «специфическая техника – дать ощущение вещи (локации) как видение, а не как узнавание». Произведение искусства (здесь перформанса), по его мысли, позволяет воспринять реальность в её непосредственности, вне привычных представлений, вне общепринятых стереотипов. В этом контексте можно сказать, что сайт-специфик перформанс есть способ пережить делание места.

Хорошим примером этого приёма являются эскиз «Бег» и эскиз «Плакар», проходившие во Владивостоке в рамках Всероссийского фестиваля-лаборатории современного театра «Погружение» с 7 по 23 июля 2023 года.¹

Никита Герасимов работал в качестве драматурга с пьесой Булгакова «Бег». Зрители встретились с героями пьесы в сквере возле местного ДК, затем они последовали в одном автобусе с ними напрямик в аэропорт, где проходило основное действие. Специфика места здесь становится метафорой ситуации, одновременно остраняя локацию и являясь материалом для визуальной драматургии. Аэропорт – пространство перехода. В эскизе происходит встреча «вчера» и «сегодня», именно найденное место позволяет достигнуть эффекта мерцания времен, актуализируя память.¹

Ещё один пример, эскиз «Плакар» о жизни Марины Абрамович, где специфика места становится не материалом, но поддержкой и основой сценографического. Режиссёр Максим Соколов обращался к среде как к пространству совместного опыта, Режиссер отправил зрителей, разделенных на две группы, на прогулочных катерах к острову Папенберга, расположенного на острове Русский. Одна группа была под флагом Улая, другая – под флагом Абрамович. На острове Папенберга, флаги с изображениями Абрамович и Улая «встретились», дальше бала инсценировка последнего перформанса художницы: «Похорон в трех городах мира», которым тут соответствовали три вырытых ямы-могилы.¹

Как видно из примеров перформансы имеют устойчивый нарратив и неразрывную связь с местом действия. Говоря о зрителях, в первом эскизе «Бег», ими становились так же и люди, находящиеся в аэропорту. В этом смысле можно говорить, с одной стороны, о более демократичном подходе, а с другой стороны, о несогласованной интервенцией в пространство аэровокзала, что вызвало различные реакции у обитателей места.

Ещё один перформанс, проходивший на территории Нагорного парка, в июле 2023 года, в рамках лаборатории по физическому театру RADI SVETA LAB¹ «Самоидентичность. Кто Я?». Это был сенситивный пластический перформанс об исследовании себя. Пространство становилось материалом, влияющим на хореографию и практику в целом, кроме того погодные условия (начался сильный дождь), создали дополнительную визуальную драматургию и новые смыслы. Здесь сайт-специфик практика приближалась к шаманскому ритуалу. В конце перформанс становился иммерсивным и зритель находился в позиции не только реципиента, но и соучастника.

Следует упомянуть и постоянный проект, действующий на территории города Владивосток «Голос внутри». Это иммерсивные прогулки в беспроводных наушниках.¹ В этой перформативной практике зрителю задаются предлагаемые обстоятельства, в остальном зритель свободен выстраивать собственный визуальный нарратив и действовать не ограничивая себя рамками.

Проблематика перформативных практик в городе Владивостоке

Исходя из вышеизложенного, перформативные практики в городе Владивостоке, являются довольно редким явлением, которое имеет место быть только в ходе больших мероприятий, что влияет на неподготовленность зрителя к подобного рода интервенциям в городское пространство, а также

желанию соучаствовать. Здесь можно обозначить одну из первых проблем темы статьи – это отсутствие у зрителя самого понимания современного искусства, основных повесток и практик, а также желания и возможности получить эту информацию. В связи с этим сайт-специфик перформансы вызывают отчасти непонимание, отчасти агрессию у обитателей осваиваемых локаций, и воспринимаются ими как самовольная приватизация общественного пространства. Таким людям очень сложно выйти из старой парадигмы сознания и допустить возможность новой оптики. Стать из обитателя – зрителем-соучастником.

Следующей проблемой, которую можно обозначить применительно к контексту города Владивостока, это традиционность практик в музейных институциях. Их архаичность в подходах усложняют задачу популяризации и демократизации искусства, в части интеграции актуальных повесток и современных медиумов, в первую очередь это связано с финансированием. В связи с этим мы имеем довольно тонкий культурный слой населения, который посещает мероприятия подобного толка.

Влияние сайт-специфик практик

Возвращаясь к сайт-специфик перформансу можно предположить, что развитие данных практик, будут направленные на создание коллективной атмосферы и выстраивания культурных сообществ в контексте города. В свою очередь перформативные действия, проходящие не в пространстве культурных институций, освободят зрителя от так называемого «права на созерцания искусства». Становясь случайным зрителем, у человека изначально может быть ощущение экспроприации, доходящее до агрессии, позже зритель привыкнет, а затем начнёт проявлять интерес к происходящему, и желание принять участие. Таким образом расширение перформативных практик в общественных пространствах само по себе будет являться способом получения неофитов, чтобы в последствии получить думающего и созерцающего зрителя.

Ещё одним несомненным плюсом сайт-специфик перформанса становится возможность переосмыслить историю города, не только в рамках классической экскурсии, а с возможностью выстраивания новой оптики.

Заключение

В заключении, следует сказать, что Владивосток имеет большой перформативный потенциал. Ландшафт и культурные контексты создают большое поле смыслов, перекликающихся друг с другом и дающих пространство для творчества.

В этом отношении, форты – это интересные места для подобных интервенций. Они имеют не только сценографическую составляющую, но и исторический подтекст, образность и уникальную эстетику. Стоит упомянуть Океанариум на о. Русском, как одну из ключевых площадок, так же бухта Труда с её «Городом погибших кораблей», исторический квартал Миллионки, наконец Токаревский маяк. Это одни из знаковой локации города, которые иллюстрируют идентичность города Владивостока как столицы Дальнего Востока.

Что касается реципиентов, то междисциплинарный характер перформанса, идеи соединения искусства и реальности посредством раздвижения границ восприятия – это возможность напрямую воздействовать на психологические и физиологические ощущения, приглашая зрителя к сотворчеству.

Типичный горожанин города Владивостока не всегда сразу способен стать зрителем, в силу того, что часто искусство считается чем-то элитарным. В этом варианте сайт-специфик перформансы способны освободить от таких стереотипов, в силу того, что они живут вне стен музеев, таким образом превращая каждого прохожего, непосредственно, в целевую аудиторию.

Рассмотрев в статье три варианта подхода в производстве перформанса, и определив термин «сайт-специфик», можно говорить о том, что перформативные практики, имея локальный подход к производству и рассчитанные на созидание искусства «здесь и сейчас», имеют, вероятно, самую большую уникальность, так как сильнее всего подвержены влиянию внешних факторов.

Монографии (Книги):

1. В. Ю. Кисеев, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова САЙТ-СПЕЦИФИК ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК. – Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

2. Гёббельс, Хайнер, Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре / Хайнер Гёббельс. – М.: 2015. 272 с.

3. Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 320 с.

4. Ходж, Сьюзи Главное в истории современного искусства. Ключевые работы, темы, направления, техники / Сьюзи Ходж ; пер. с англ. А. Строкиной ; науч. Ред. А. Шапошникова. – 3-е изд. – М.: Манн, Иванова и Фербер, 2022. – 224 с. : ил. – (Главное в истории).

Интернет ресурсы:

1. Арт.Среда Обучения. Современное искусство/20 ноября. URL: <https://art.sredaobuchenia.ru/baza/smrekar> (дата обращения: 18.03.2024).

2. Бюро Никола-ленивец. Страсти по Мартену. URL: <https://kb.nikola-lenivets.ru/projects/festivals/strasti-po-martenu> (дата обращения: 18.03.2024).

3. Иммерсивные экскурсии «Голос внутри» Владивосток. URL: <https://golosvnutri.ru/> (дата обращения: 18.03.2024).

4. Лаборатория современного театра RADI SVETA LAB – Владивосток. URL: <https://radisveta.com/vlad> (дата обращения: 19.03.2024).

5. Майя Смрекар. !brute_force 2019 – 2022. URL: https://www.majasmrekar.org/brute_force (дата обращения: 19.03.2024).

6. Петербургский театральный журнал. Потому что пространство вечно (Официальный сайт). URL: <https://ptj.spb.ru/blog/potomu-cto-prostranstvo-vechno/> (дата обращения: 18.03.2024).

7. Театр Молодёжи. Погружение. URL: <https://primtheatre.ru/gen-programma.html> (дата обращения: 18.03.2024).

8. Театральный перформанс Анны Абахиной «Страсти по Мартену». URL: <https://vyksafest.com/tpost/bkialgssl1-teatralnii-performans-anni-abalihinoi-st> (дата обращения: 18.03.2024).

9. Энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/ostranenie/> (дата обращения: 19.03.2024).

10. YouTube.ru. Страсти по Мартену. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=JlBmvz3dZGo> (дата обращения: 17.03.2024).

УДК 7 (72.03)

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ СЛЕД В ЧЕШСКОМ АВАНГАРДЕ 1920х ГОДОВ И АРХИТЕКТУРА БЕДРЖИХА ФЕЙЕРШТЕЙНА

Е.В. Надеждина,

Государственный институт искусствознания
Научный сотрудник Сектора современного искусства Запада
125375, г. Москва
Козицкий переулок, д. 5
+7 977 822 09 54
enadezdina@yandex.ru

Аннотация. Создание независимого государства Чехословакия сопровождалось возвращением войск Чехословацкого корпуса через Дальний Восток. Япония одна из первых признала ЧСР и стала налаживать с ней дипломатические отношения. В связи с развитием промышленности Японии требовались специалисты в области строительства и архитектуры. В статье в целом рассматривается процесс интеграции западного архитектурного модернизма и традиционного японского жилого строительства на примере деятельности архитектурного бюро Антонина Раймонда (1888–1976). Как ученик Ф.Л. Райта Раймонд продолжил его поиски

органического транснационального художественного языка. Он пригласил в Японию своего соотечественника, представителя молодого авангардного движения в Чехословакии, Бедржиха Фейерштейна (1892-1936), на должность главного архитектора бюро. В основной части статьи показано, как неоклассическое в основе творчество Фейерштейна прошло сначала закалку в парижской мастерской братьев Перре, а потом принципы пуризма были развиты в архитектурной практике бюро Раймонда. За четыре года пребывания в Японии Фейерштейн пришел к убеждению, что архитектура традиционного японского жилого дома соответствует нормам абсолюта, на которых основана архитектура западного функционализма. В свою очередь, японские архитекторы Камеки и Нобуко Цучиура испытали заметное влияние авангардного чешского функционализма в лице Фейерштейна. Их творчество относят к образцам раннего японского модернизма.

Ключевые слова: Чешские легионеры, японизм, Фрэнк Ллойд Райт, отель «Империал», модернизм, Антонин Раймонд, пуризм, братья Перре, архитектурный авангард, «Деветсил», Бедржих Фейерштейн, функционализм, Советское посольство, японский дом, Камеки и Нобуко Цучиура.

THE FAR EASTERN TRACE IN THE CZECH AVANT-GARDE OF THE 1920s AND THE ARCHITECTURE OF BEDŘICH FEUERSTEIN

E.V. Nadezhdina,

The State Institute for Art Studies

Researcher in the sector of Contemporary Art of the West

125375, Moscow

Kozitsky pereulok, 5

Abstract. The creation of the independent state of Czechoslovakia was accompanied by the return of the troops of the Czechoslovak Corps through the Far East. Japan was one of the first to recognize the Czech Republic and began to establish diplomatic relations with it. Due to the development of Japan's industry, specialists in the field of construction and architecture were required. The article generally examines the process of integration of Western architectural modernism and traditional Japanese residential construction using the example of the Antonin Raymond Architectural Bureau (1888-1976). As a follower to F.L. Wright, Raymond continued his search for an organic transnational artistic language. He invited his compatriot, a representative of the young avant-garde movement in Czechoslovakia, Bedřich Feuerstein (1892-1936), to Japan to become the chief architect of the bureau. The main part of the article shows how the neoclassical-based work of Feuerstein was enriched in the Paris workshop of the Perret brothers, and then the principles of purism were developed in the architectural practice of the Raymond bureau. During his four years in Japan, Feuerstein became convinced that the architecture of a traditional Japanese house corresponds to the norms of the absolute, on which the architecture of Western functionalism is based. In turn, the Japanese architects Kameki and Nobuko Tsuchiura were noticeably influenced by avant-garde Czech functionalism through Feuerstein's work. Their work is attributed to the examples of early Japanese modernism.

Key words: Czech Legionnaires, Japanism, Frank Lloyd Wright, Imperial Hotel, modernism, Antonin Raymond, purism, the Perret brothers, architectural avant-garde, Devetsil, Bedřich Feuerstein, functionalism, Soviet Embassy, Japanese house, Kameki and Nobuko Tsuchiura.

Провозглашение 28 октября 1918 года Первой независимой республики Чехословакии стало результатом известной «зарубежной акции» Т.Г. Масарика, в ходе которой будущий президент республики решал вопрос организации и сохранения национальной чехословацкой армии. История перемещения Чехословацкого корпуса на Дальний Восток и дальнейшего возвращения легионеров домой неоднократно освещалась в научной и мемуарной литературе. Благодаря личному, непосредственному участию Т.Г. Масарика в переговорах с политическими лидерами стран Антанты, его взвешенным решениям и стратегическому таланту более 70 тыс. легионеров вернулись на родину. Столь же важным, хотя и не сразу проявившимся следствием этого вынужденного массового «путешествия» на Дальний Восток, был подспудно возникший интерес к историческому наследию и культуре этого региона. В особенности это имеет отношение к Японии.

Уже в ноябре 1918 года в Токио открылось представительство чешских легионеров, а в 1920 году – Посольство ЧСР. Дипломаты и сотрудники представительства старались наладить дружеские взаимоотношения с японскими промышленниками и интеллектуалами, поддерживали приезжавших в Японию чешских художников. Еще до Первой мировой войны здесь обосновался архитектор

Ян Летцель, спроектировавший здание Промышленной палаты города Хиросимы (1914-1915). После атомной бомбардировки 6 августа 1945 года купол этого здания уцелел и сейчас известен как «Купол Гэмбаку» или «Атомный купол» – символический Мемориал Мира. Официальную правительственную поддержку получали в основном крупные международные фирмы, американские и европейские. Японская империя после Первой мировой войны продолжала вести модернизацию страны, начатую еще в 1868 году императором Мэйдзи. Иностранным фирмам, помогавшим развивать японскую экономику, требовались в первую очередь сотрудники технических специальностей: инженеры и архитекторы. Необходимо было строить здания, где жили и работали западные специалисты или японцы, побывавшие на Западе и приобщившиеся к новому стилю жизни. Так традиционная японская архитектура постепенно уступала место современной западной, в свою очередь воздействуя на ее форму и стиль.

Подобный взаимообмен можно видеть на примере отеля «Империал» (1919-1921), спроектированного Фрэнком Ллойдом Райтом при участии чешского архитектора Антонина Рейманна (изменившего в Америке свою фамилию на Раймонд). Еще в пору своей учебы в пражской Высшей Технической школе Раймонд записал в дневнике: «Райт пересмотрел принципы проектирования; он прекрасно чувствовал пространство, освободил его и сделал перетекающим. Он также придал архитектуре человеческое измерение и стер границы между зданием и природой. К нашему изумлению он сумел сделать все это оригинальным, романтическим и чувственным способом. Показал нам нечто действительно революционное, чего мы так долго ждали» [6, с. 24]. Расположение отеля «Империал» в самом центре города, на пересечении идущих в разном направлении и на разном уровне дорог, сделало его популярным местом общественной жизни Токио. Здесь устраивали банкеты посольства западных стран, в том числе Чехословакии. Конструкция здания состояла из центральной административной части и двух боковых крыльев жилых помещений, уходящих далеко в глубину участка. Вытянутые вдоль единой оси комнаты для гостей напоминали традиционный японский одноэтажный дом элегантно-романтического стиля *сукия-дзукури*, где помещения выходят через веранду во внутренний двор. Характерная для Райта свободная планировка и его любовь к заглубленным пространствам резонировала с традиционными для японской жилой архитектуры приемами. Свет проникал в глубину постепенно, градациями, как это происходило в обычном японском доме. Сам Райт не считал конструкцию отеля «Империал» ни японской, ни американской, но вольной интерпретацией ориентального духа. Снаружи и внутри здание было декорировано орнаментом, который многие сочли за ацтекский. Материал также использовался эклектично: кирпич соседствовал с бетоном, пластик – с медными золочеными деталями и т.п. Тем не менее инженерная конструкция была настолько прочной, что здание отеля одно из немногих выстояло во время Великого землетрясения в 1923 году. Благодаря не столько художественному, сколько технологическому успеху «Империала» ученик и помощник Райта, Антонин Раймонд получил сразу несколько заказов и открыл в Токио собственное архитектурное бюро.

Карьера Раймонда в Японии стремительно шла в гору, и уже в 1925 году он отправился в Европу искать себе помощника. В Праге ему порекомендовали Бедржиха Фейерштейна. С тех пор, как Раймонд в 1910 году покинул родной город (он родился в пригороде Праги – Кладно), здесь многое изменилось. Чешскую сецессию в архитектуре сменил чешский кубизм, который в свою очередь в начале 20-х превратился в свой официально-национальный вариант – рондокубизм (здание Легионбанка арх. Й. Гочара, 1923). Словенский архитектор Й. Плечник по приглашению президента Т.Г. Масарика приступил к неоклассической реконструкции Пражского града. К середине 20х заявило о себе молодое поколение архитекторов, образовавших отдельное крыло самого влиятельного в Чехословакии авангардного союза «Деветсил». Бедржих Фейерштейн, несмотря на то, что был немного старше 20-летних деветсилловцев, с самого начала принимал активное участие в работе этого объединения. За его плечами была учеба в Высшей Технической школе, в Высшей школе прикладного искусства (UMPRUM) у Й. Плечника, квалификационная практика у Й. Гочара, военная служба в качестве переводчика французской миссии в Словакии и награждение Чехословацким военным крестом времен 1914-1918 годов. Он был единственным среди авангардистов ARDEV (архитекторов «Деветсила»), у кого уже в первой половине 20-х были реализованные проекты (крематорий в Нимбруке, 1921–1924, Военно-географический институт в Праге, 1921–1925). Фейерштейн

много времени проводил в Париже: в 1920 году он получил стипендию французского правительства и уехал туда вместе со своим другом, живописцем Йозефом Шимой. Здесь он прослушал курсы архитектуры в Школе Лувра (*École du Louvre*) и дворце Трокадеро. Самостоятельно изучал театральное дело в театре Елисейских полей и в театре Комеди Монтея. Под псевдонимом Eldsten (шведская транскрипция его фамилии) делал плакаты для антрепризы «Шведские балеты» Рольфа де Маре. Фейерштейн был «идеальным примером усилия двадцатого века обновить в определенном смысле универсализм ренессансной эпохи» [2, s. 221].

Приглашение отправиться в Японию в качестве помощника Антонина Раймонда застало Фейерштейна в Париже. Последние два года (1923–1925) он работал в архитектурном бюро братьев Перре на добровольной основе. Это означало, что он не указывал своего имени в совместных проектах и, следовательно, не имел постоянного денежного вознаграждения. Как и Ле Корбюзье, начинавшего свою карьеру у Перре, Фейерштейн интересовался возможностями железобетонной конструкции, здесь он мог на практике проверить конструктивные методы пуристического модернизма. Проектируя крематорий в Нимбруке (который считается первой пуристической постройкой в Чехословакии) Фейерштейн следовал уже тогда принципам, которые пропагандировал печатный орган пуристов, журнал *L'Esprit Nouveau*: ясность, строгая геометрия и логика в планировке, экономия и стандарт. Классические в основе (золотое сечение, гармония) требования пуризма к композиции развивали привитый еще во время учебы у Й. Плечника вкус к совершенной форме. Неоклассическое начало в творчестве Фейерштейна всегда находилось в сложном взаимодействии с началом функционалистическим [8]. Однако именно «японский сюжет» помогает раскрыть истоки особой, хрупкой элегантности его архитектурных и сценических проектов.

Японское искусство, как известно, сыграло решающую роль в генезисе европейского модерна, в т.ч. чешской сецессии. Благодаря японизму конца XIX – начала XX вв. было переосмыслено отношение европейцев к искусству Востока в целом: впервые в нем увидели не экзотическую игрушку или редкий декоративный предмет для частной коллекции, но иной способ формообразования, новый для европейца художественный язык. Рынок предметов восточного искусства после возвращения чешских легионеров на родину расширился не столько качественно, сколько количественно. И это также стало одной из причин возрождения японизма уже на рубеже 20-х годов. Публичные лекции, статьи в журналах, создание музейных коллекций неевропейского искусства – все это способствовало проявлению теперь уже массового интереса к культуре Дальнего Востока.

Мастера авангарда, предпочитающие массовое элитарному *par excellence*, в Чехословакии сделали эмблемой нового стиля круг, напоминающий символ солнца на японском флаге. Идеолог «Деветсила» Карел Тейге называл круг самой совершенной эстетической формой, наиболее приятной для глаза. Круг предлагает конкретные, объективные ассоциации – грампластинка, шар, голова, грудь, колесо, ринг, шарикоподшипник. Наконец, это «ноль» или, в закрашенном виде, десятичная точка (разделитель) – «прорыв рационального в иррациональное». Как супрематический элемент он мог быть известен деветсилловцам через Лисицкого. Наконец, круг – это стандарт, базовый элемент, интернациональный иероглиф [7]. Таким образом, для авангарда Чехословакии японский флаг был не столько маркером определенного пространства или культуры, сколько образцом чистоты формы или речи знаков. На фотомонтажной обложке журнала *Život*, которую можно считать манифестом «Деветсила» уже даже потому, что ее изготовил коллектив авторов, расположен круг автомобильного колеса перед дорической колонной – метонимически сопоставлены две совершенные формы, прошлого и настоящего. По эскизам, сохранившимся в архиве Фейерштейна, можно предположить, что замысел композиции обложки принадлежал именно ему [1, s.21].

Бедржих Фейерштейн провел в Японии четыре года (1926–1930), воплотив мечту многих своих приятелей по «Деветсилу» о дальних странствиях. В качестве главного архитектора бюро Раймонда он участвовал в конкурсах с проектами зданий торгового центра Чикатецу (Метрополитена) в Токио (1929), культурного центра Сайто Кайкан в Сендае (1929), проектировал административное и жилые здания для нефтяного концерна *Rising Sun Company* (1926–1929) [1, s.64, 66, 104]. Основными же проектами, над которыми он работал были: Международная клиника Святого Луки в токийском районе Цукидзи [1, s. 71-80] и Советское посольство в Токио [1, s. 95-106]. И хотя последние два были связаны с сильнейшим разочарованием и привели к разрыву Фейерштейна со своим шефом,

работа в Японии окончательно определила его собственный стиль и значительно повлияла на стиль архитектурного бюро Раймонда. А ведь именно в этом бюро закладывались основы японской архитектуры модернизма.

Райт одним из первых почувствовал, что поиск новой транснациональной формы вновь ведет западного архитектора на Дальний Восток. Его ученик, Раймонд, на практике убеждался в том, что архитектурный язык Перре и принципы традиционной японской архитектуры почти идентичны. Сам он использовал при проектировании домов для иностранцев раздвижные перегородки *сёдзи* и ширмы *бёбу*, располагая их неожиданным образом сверху над кушеткой или баром, а в собственном доме придумал бетонную конструкцию стены по образцу традиционной деревянной. Японский дизайн в 20-е годы становится одним из источников европейского модернизма благодаря своей уникальной, изначально присущей этой культуре рациональной форме.

Приехав в Японию, Фейерштейн был поражен, насколько все здесь отвечало его личному вкусу. В письме своему другу, архитектору Й. Гавличеку, он пишет: «Может, это более творческая страна, чем Франция, понимаешь, что я имею в виду. Во Франции человека постоянно всё как-то радует: здания, деревья, наряды девушек и т.д. и т.п. Здесь это еще сильнее. Какая грусть, монотонность и скука против этого в Центральной Европе! У нас всё как-то фальшиво монументально, в соревновании с паном главным шефом Гочаром. К чему это?» [1, s.37]. Японская природа оказалась такой же, как на гравюрах – без стилизации. В ней иной ритм, не такой, как в Европе. Пустота в японской культуре также не похожа на пустоту бетонных стен современных построек Европы и Америки. В кажущейся пустоте японского пространства человек различает структуру бумаги, дерева или орнамент рисовых стеблей на циновках. Пространственные границы между внешним и внутренним, большим и малым здесь постоянно меняются местами. «Ничто материальное не является постоянным в доме японском. Циновки перестилаются, по случаю заменяется какэмоно (картина – *sic*), цветы все время свежие. Постоянны только качества абстрактные – гармония и чистота» [3, s. 51].

Фейерштейн быстро вписался в круг токийской политической и интеллектуальной элиты, из которой и состоял основной контингент заказчиков бюро. Раймонд также сотрудничал с японскими архитекторами, с каждым годом их становилось все больше. Ближайшими друзьями Фейерштейна стали супруги Камеки и Нобуко Цучиура, работавшие еще в команде Райта при строительстве «Империала». Нобука кроме того известна как первая женщина-архитектор в Японии. В конкурсе на торговое здание Чикатецу они участвовали с общим проектом, а во время строительства здания Советского посольства в Токио очень тесно взаимодействовали. Чешский функционализм в лице Фейерштейна оказал заметное влияние на Цучиуру. В 1934 году они сумели открыть свое собственное архитектурное бюро, а сделанные ими работы принято считать образцом раннего японского модернизма.

Двухэтажное здание Советского посольства стало единственным реализованным проектом Фейерштейна в Токио. Несколько лет усилий, потраченных на больницу Святого Луки, закончились тем, что в итоге ее достраивали другие архитекторы. Фейерштейн был во всем перфекционист, внимателен к каждой детали, не шел на уступки, был требователен к себе и окружающим. Клиенты, о которых, будучи главой фирмы, заботился Раймонд, часто оказывались не готовы принять проект на таких условиях. Недовольство клиентов не лучшим образом сказывалось на взаимоотношениях шефа и подчиненного, и в конце концов конфликт стал неизбежен. Фейерштейну пришлось уехать. Посольство было достроено уже без архитектора, нарушения его указаний при достройке были, но облик здания они не изменили.

Простой и одновременно динамичный план посольства объединил репрезентативную, служебную и бытовую функции здания. Главный фасад, более строгий и функциональный, снабжен только узкой лентой окон в верхней части и прозрачной геометрической решеткой, служившей парапетом плоской крыши. Вход оформлен четырехколонным портиком, средний интерколумний также зарешечен. Садовый фасад распахнут наружу большими окнами-дверьми, разделенными сплошной полосой балкона, спускающего с правого угла винтовой лестницей. Балконы над окнами второго этажа разорваны в виде козырьков. Под средним из них единая линия общего балкона делает волнообразный изгиб. В окнах-дверях также вставлены решетки, разбивающие общую модульную сетку на мелкие ячейки. Бетонные стены здания покрыты текстурной штукатуркой, как раз в этом и было отступление: архитектор хотел, чтобы стена выглядела не так грубо, зернистость штукатурки должна была быть

мельче. Чешская исследовательница японского наследия архитектора, Хелена Чапкова, справедливо объединяет морфологию здания посольства и сценографии Фейерштейна к первой постановке знаменитой пьесы Карела Чапека R.U.R. (Национальный театр, 1921) [1, s.99]. Архитектура и театр существовали для него в абсолютно неразрывной связи, что не всегда находило понимание у его коллег: «Архитекторы пеняют мне, что занимаюсь живописью и пишу декорации для театра, театральные художники – что проектирую функционалистические здания» [5, s. 162].

Все достойные его внимания проекты и тексты, касающиеся японской архитектуры, японского театра и жизни, Фейерштейн отправлял для публикации в Европу. Чешский авангард, таким образом имел своего «нештатного корреспондента» в Японии и получал информацию, как говорится, из первых рук. Его «понимание японской архитектуры, японского дома прежде всего, было стопроцентно функциональным, конструктивным – и поэтичным, в смысле: абсолютный стандарт равняется абсолютной поэзии» [4].

Вслед за Лоосом Фейерштейн ценил и видел будущее модернизма в архитектуре японского дома, жилища и никогда – храма, святилища. Постепенно это осознали и японские архитекторы, прошедшие школу у своих западных коллег. Достаточно будет сравнить два проекта павильонов Японии на Всемирной выставке в Париже – 1925 и 1937 года – чтобы убедиться в этом наглядно. Павильон 1925 года в виде синтоистского храма удивил и разочаровал многих, увидевших в нем знак вырождающейся традиции, ее консервации. Однако павильон ученика Ле Корбюзье Дзюндзо Сакура в 1937 году показал, что в середине 20-х процесс интеграции восточной и западной традиций не был завершен, а только начинался. Бедржих Фейерштейн стоял у истоков этого процесса.

1. *Čapková, Helena*. Bedřich Feuerstein: Cesta do nejvýtvarnější země světa. Praha, 2014.
2. *Honzík, Karel*. Ze života avantgardy: Žážitky architektovy. Československý spisovatel. Praha, 1963.
3. *Kolibal, Stanislav* (ed.). Bedřich Feuerstein: Mezi domovem a světem. Arbor Vitae. Praha, 2000.
4. *Koula, Jan Evangelista*. Bedřich Feuerstein: Výběr z díla. Národní technické museum (kat. výst.). Praha, 1956.
5. *Prušáková-Honzíková, Marie*. Když hoří obrazy: Vzpomínky. Melantrich. Praha, 1989.
6. *Raymond, Antonín*. An Autobiography. Kajima Institute. Tokyo, 1973.
7. *Srp K*. Devětsil: an epilogue// Devětsil: Czech Avant-Garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 30s. – Catalog: Museum of Modern Art, Oxford, 1990.
8. *Valchářová, Vladislava* (et al.) Bedřich Feuerstein. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem (kat. výst.), 1994.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЧЕРЕЗ ПРОЕКТНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

М.Б. Нурғалиева,

МБУК «Музейно-выставочный центр г. Находка»,
соискатель ученой степени кандидата искусствоведения,
департамент искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук,
Дальневосточный федеральный университет,
г. Владивосток, тел. 89147165778, e-mail: marin-nakhodka@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается вопрос сохранения этнокультурного многообразия, играющего важную роль в формировании этнокультурной политики в Дальневосточном регионе России. Необходимость изучения вопроса связана с увеличением миграционных процессов на юге Дальнего Востока России. Автором статьи описана современная ситуация в музеях юга Дальнего Востока по использованию новых форм в трансляции этнокультурного наследия. Собран и рассмотрен практический опыт 50 музеев Хабаровского и Приморского краев, Амурской области за 2012–2023 годы. Описаны новые формы и механизмы, которые появились в музеях в ответ на современные вызовы, в том числе со стороны этнических сообществ. В статье проанализированы музейные практики юга Дальнего Востока и выделены наиболее эффективные механизмы в отражении этнокультурного многообразия.

Ключевые слова: Механизмы наследования; музей; музейное дело; этнокультурное многообразие; музеи Дальнего Востока.

INTERPRETATION OF ETHNOCULTURAL TRADITIONS THROUGH PROJECT ACTIVITIES THE MODERN MUSEUM

M.B. Nurgalieva,

Museum and Exhibition Center of Nakhodka, Ph.D. scholar in Art History,
Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities,
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, tel. 89147165778, e-mail: marin-nakhodka@mail.ru

Abstract. The article discusses the issue of preserving ethnocultural diversity, which plays an important role in the formation of ethnocultural policy in the Far Eastern region of Russia. The need to study the issue is associated with an increase in migration processes in the south of the Russian Far East. The author of the article describes the current situation in museums in the south of the Far East on the use of new forms in the broadcast of ethnocultural heritage. The practical experience of 50 museums of the Khabarovsk and Primorye Territories, the Amur Region for 2012-2023 was collected and considered. Described are new forms and mechanisms that have appeared in museums in response to modern challenges, including from ethnic communities. The article analyzes museum practices in the south of the Far East and highlights the most effective mechanisms in reflecting ethnocultural diversity.

Key words: Broadcasting mechanisms; museum; museum practices; ethno-cultural heritage; museums of the Far East.

Проблема сохранения этнокультурного многообразия народов России относится к разряду актуальных тем для многих направлений современной науки, которые участвуют в формировании государственной национальной политики в регионах России. В российской науке в основе понимания культурного многообразия лежит идея существования этнокультурных групп со своими потребностями, интересами, правами.

Современная ситуация работы музеев с этнической темой как в мире, так и в стране, делает попытку изучения этого вопроса весьма своевременной. Актуальность темы зафиксирована в

документах ЮНЕСКО, провозгласившей период 2010–2020 гг. десятилетием культуры, а также в ряде других законодательных документов Российской Федерации. Одним из основополагающих документов, определяющих вопросы сохранения этнокультурного многообразия, стала Государственная стратегия национальной политики Российской Федерации до 2025 года, в которой зафиксировано: «Российская Федерация является одним из крупнейших многонациональных (полиэтнических) государств мира» [1].

В современном мире национальные традиции как этнокультурный феномен, в значительной степени утрачивают своё значение. Они теряют связующую моральную и эмоциональную силу между поколениями. Вместе с тем, для общества и человека остается насущной необходимостью формирования отношения к традициям, переосмысления старых и освоения новых ценностных установок, что важно для трансляции этнокультурного опыта новым поколениям, включения новаций в культурную систему. В качестве одного из механизмов, призванного удовлетворять эти общественные и индивидуальные потребности, является социокультурный институт музея. В контексте общекультурных перемен меняются механизмы и формы деятельности музея в трансляции этнокультурных ценностей и традиций. Возникает острая необходимость проанализировать музейную деятельность, выявить лучшие практики, которые позволяют говорить о формировании инструментов, механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия народов юга Дальнего Востока, существующих в музеях.

Вопрос этнокультурного многообразия России является сложнейшим, так как национальные взаимоотношения находятся в постоянной динамике. Проблема роли музея в жизни многонационального региона сегодня имеет большое практическое значение. Это объясняется, прежде всего, динамикой культурной жизни России, особенно на ее многонациональных окраинах, какой является и юг Дальнего Востока, в состав которого входят Хабаровский край, Приморский край и Амурская область, проживает более 158 национальностей, в том числе представители коренных малочисленных народов.

Музейная культура на территории российского юга Дальнего Востока переживает сложный и противоречивый период своего развития. Анализ деятельности музеев юга Дальнего Востока за последние годы (2012–2023 гг.) позволяет говорить о положительных тенденциях, о новых концептуальных подходах, результативных проектах. Все это свидетельствует об определенной динамике в музеях по использованию механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия. Но эти процессы требуют осмысления и анализа.

Объектом данного исследования стали механизмы наследования традиций этнокультурного многообразия в современном музее (на территории юга Дальнего Востока РФ). Предметом данного исследования является этнокультурное многообразие, отраженное в музеях юга Дальнего Востока России.

Для достижения главной цели работы, состоящей в описании механизмов наследования этнокультурных традиций на примере деятельности музеев юга Дальнего Востока России, решались следующие задачи: рассмотреть современные подходы в осмыслении понятия этнокультурное многообразие; изучить роль современных музеев в формировании механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия; рассмотреть деятельность музеев юга Дальнего Востока РФ в процессе формирования механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия (2012–2023 гг.).

В качестве инструментария исследования использовались различные методы и подходы. Например, методы эмпирического исследования, что включало в себя сбор, обработку и сравнение материала 50 музеев юга Дальнего Востока. Методологическую основу исследования составляют принципы системно-структурного, культурно-географического и культурологического подходов. Системно-структурный подход позволил раскрыть и обосновать целостность этнокультурного многообразия юга Дальнего Востока. Культурологический подход позволил осуществить анализ современных механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия народов в деятельности музеев юга Дальнего Востока.

Кроме этого, применялись методы, используемые как на эмпирическом, так и на теоретическом уровне исследования: анализ, синтез, индукция и дедукция, абстрагирование и конкретизация. Применялись методы теоретического исследования при изучении теоретических подходов

исследователей на тему этнокультурного многообразия на территории юга Дальнего Востока, существующих механизмов наследования традиций, в том числе в музеях.

Особое значение имели методы искусствоведческого описания коллекций музеев, среди которых методы историко-сравнительного (синхронного и диахронного анализа), методы герменевтики и семиотики. Искусствоведческий метод использовался в ходе описания и анализа коллекций, экспонатов, национальных костюмов, художественных произведений и изделий декоративно-прикладного творчества в музеях юга Дальнего Востока. Использовались методы описания и анализа музейных предметов, а также методы герменевтики для описания орнаментов, методы семиотики.

При анализе форм и специализации музеев юга Дальнего Востока использовался типологический подход. Описательный метод исследования позволил представить и описать используемые механизмы наследования традиций этнокультурного многообразия, оценить их эффективность.

Процесс исследования был связан с изучением как научной литературы по объекту и предмету данной работы, так и со сбором эмпирического материала, доступного на сайтах музеев юга Дальнего Востока. Собранный материал 50 музеев был систематизирован и проведен анализ ситуации в изучаемом регионе на предмет использования и формирования механизмов наследования этнокультурного многообразия в деятельности музеев с момента принятия Государственной стратегии национальной политики Российской Федерации до 2025 года. Особый интерес представлял успешный опыт российских музеев с 2012 по 2023 годы по работе с этнокультурным наследием, который позволил выделить основные современные механизмы наследования, не утратившие своей актуальности или явились новым подходом в работе с музейными коллекциями, отражающими национальную культуру разных народов России.

В рамках исследования было обосновано, что этническое наследие юга Дальнего Востока является особым типом наследия, так как на протяжении двух столетий здесь сформировался поликультурный регион, на территории которого проживает 158 национальностей. Были определены специфические черты этнокультурного многообразия юга Дальнего Востока, разработана его типологическая модель в соотнесении с формами природно-культурного наследия. Представлен герменевтический искусствоведческий анализ важнейших элементов культурного наследия юга Дальнего Востока России; сформированы основные компоненты трех механизмов культурного наследования этнокультурного многообразия на юге Дальнего Востока России.

Проведенное исследование обширного музейного материала и результаты опросов музейных сотрудников, посетителей музеев, представителей национальных общественных организаций, этнических детских и молодежных коллективов, позволяет сформулировать механизмы наследования традиций этнокультурного многообразия в деятельности музеев юга Дальнего Востока за период 2012–2023 гг.:

1. Первый механизм – ориентация музейной деятельности на набор этнических общностей данной местности. Взаимодействие с общностями и их включенность в музейную деятельность в рамках действия механизма трансляции традиций этнокультурного многообразия, этнических компонентов.

В национальных организациях и общинах края возрастной состав членов – люди старше 60 лет. Представители старшего поколения стараются сохранить родной язык, национальные традиции. Но ввиду оторванности от исторической родины это не передается детям. Ослабевает преемственность в передаче народных традиций от поколения к поколению в национальных семьях. Отсутствует мотивация со стороны детей и подростков изучать и сохранять культуру этноса, к которому они относятся. На наш взгляд, проблема состоит в отсутствии механизма включения детей, подростков и молодежи в изучение и трансляцию национальных традиций. И одна из причин – отсутствие понятных и интересных молодежной аудитории форм, которые бы побуждали к исследовательской работе, творчеству, и-терпретации народной культуры в новом актуальном прочтении. Находкинская общественная татаро-башкирская организация «Туган Тел», реализовала совместно с Музейно-выставочным центром г. Находка проект «Этностиль Приморья» [2], который предполагал участие молодого поколения в сохранении народных культурных традиций в формате фестиваля.



Рис. 1. Демонстрация коллекции молодежной одежды с использованием этнических орнаментов. Гала-концерт фестиваля «Живой источник» в рамках проекта «Этностиль При-морья». 2018 г. Фото – Юрий Тропин

Программа включала дефиле костюмов с этническими элементами, выставку аксессуаров и изделий, созданных собственными руками с участием старшего поколения, выступления творческих этнических коллективов, национальные игры разных народов. Проект «Этностиль Приморья» – это эксперимент по разработке механизмов наследования этнической культуры, создания межпоколенческих связей. Организаторы проекта считают, что элементы народных костюмов возможно сохранить живыми и актуальными, если носить их в повседневной жизни. В этой связи изучение народных орнаментов и использование их в современной одежде сможет способствовать развитию механизмов наследования традиций в современном мире. На фестивале «Этностиль Приморья» единогласно гран-при было присуждено коллекции «Айюга» образцового коллектива «Фольклорно-этнографической мастерской «ЭВЭЛЭН» из поселка Хор Хабаровского края. Это был удачный пример использования традиционного орнамента коренных народов в современной молодежной одежде. Особенно ценным стал тот факт, что работу выполнили подростки 12–17 лет в сотрудничестве с нанайским мастером. Таким образом, формировался процесс наследования традиций нанайской вышивки от старшего поколения современным детям, которые, в свою очередь, смогли во время дефиле продемонстрировать на сцене музейного фестиваля «Этностиль Приморья» перед детской аудиторией коллекцию «Айюга».

Коллекция представляет собой летние платья, брючные костюмы и сарафаны из хлопчатобумажной ткани батист и сжатый ситец. Каждая модель декорирована прорезным или аппликативным орнаментом, который имеет индивидуальную форму. Трафареты орнаментов изготавливала нанайский мастер из Хабаровского края Киле Элеонора Кирисовна. Раскрой, пошив, технологию изготовления орнамента выполнила и разработала руководитель коллектива Цой Алефтина Петровна. Орнаменты выполнены на основе узоров традиционных костюмов коренных народов юга Дальнего Востока – нанайцев. Спинка молодежного костюма украшена орнаментом, берущим свои корни в нанайском аппликационном орнаменте. В центральном ромбе рога оленя. Подобно птице, олень удерживается на длинных гибких завитках. Живые существа в нанайском орнаменте дают возможность осмыслить и воспринять все решения как гимн живой природе. Все многообразие мотивов нанайского орнамента образовано тремя основными элементами: это – спираль, зооморфные

изображения и узкая лента или линия. Первостепенное место в искусстве амурских народов занимает спираль. Ее доминирующее положение вызвано как эстетическими свойствами формы, так и особой семантической нагрузкой, отражающей важный для мировоззрения амурских жителей канон. Зооморфные мотивы, включающие изображения птиц, рыб, оленей, лягушек, ящериц, змей, дракона, почти всегда трансформированы стилизацией, представляющей результат сложного процесса художественно-образного обобщения.



Рис. 2. Из коллекции «Айога» образцового коллектива «Фольклорно-этнографической мастерской «ЭВЭЛЭН» из поселка Хор Хабаровского края. Фото – Евгений Тюфтин

В музеях юга Дальнего Востока хранятся богато орнаментированные нанайские хала-ы, выполненные мастерами Хабаровского и Приморского края, Амурской области. С введением системы Госкаталог [3], который ведет учет всех предметов Музейного фонда Российской Федерации, стало возможным дистанционно изучать уникальные этнографические коллекции, которые не находятся в открытом доступе в музеях. Система Госкаталога также была использована при исследовательской работе участников проекта «Этностиль Приморья». В целом же традиционный орнамент и вышивка, в которых воплотился богатый духовный мир амурских этносов, занимает заметное место в искусстве всех народов Дальнего Востока. Семантика орнаментов поддается расшифровке лишь частично. В последнее время Институт истории, археологии и этнографии ДВО РАН в исследованиях А.Ф. Старцева [4], В.В. Подмаскина [5] во многом приблизились к расшифровке герменевтического круга понятий, входящих в символику дальневосточного орнамента. В орнаментах и вышивке закодированы знаки и символы дальневосточных этносов, коды к которым в современной жизни теряются и не передаются новым поколениям. В этой связи актуальность проекта «Этно-стиль Приморья» приобретает особое значение. «Язык орнаментов – это язык символов. Линия развития орнамента имеет весьма своеобразную направленность, которую можно выразить формулой: от изобразительности к все более нарастающему символизму, и от него – к знаковости. Орнамент, даже в его современном виде, – это система символов и знаков, выраженных в линиях и цветовых сочетаниях. Таким образом, орнамент – это своеобразная книга знаков, имеющих сложный код» [6, с.15].

Лучший мировой и российский музейный опыт показывает, что музеи, как хранители уникальных самобытных этнографических коллекций способны инициировать проекты, направленные на взаимодействие широкого круга заинтересованных партнеров: академическая наука, национальные общественные организации, детские этнические коллективы, мастера декоративно-прикладного

творчества, ВУЗы, школы. За исследуемый период заметно активизировалась деятельность национальных общественных организаций по сохранению и популяризации культуры своего этноса. Включенность в эту деятельность музеев может привести к хорошим результатам, к появлению новых инструментов наследования традиций этнокультурного многообразия народов, проживающих на юге Дальнего Востока.

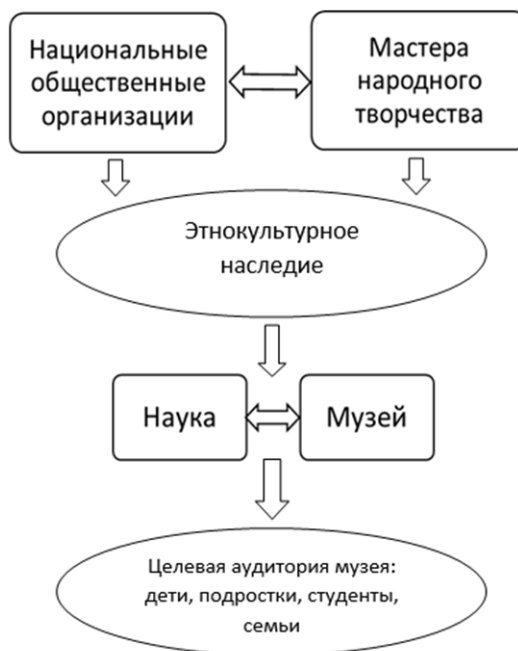


Рис. 3. Схема первого механизма – ориентация музейной деятельности на набор этнических общностей данной местности. Взаимодействие с общностями и их включенность в музейную деятельность в рамках действия механизма трансляции традиций этнокультурного многообразия и этнических компонентов

2. Второй механизм – опора в музейной деятельности на выборку культурных ценностей этнических общностей территории; выборку репрезентативных форм передачи культурных ценностей этих общностей; опора на традиционный народный календарь событий, обрядов и праздников; опора на национальный узор в традиционном костюме; опора на фольклор, устное народное творчество; опора на национальные ремесленные технологии и декоративно-прикладное искусство.

Этот механизм по результатам опросов, проведенных автором, считается наиболее действенным в трансляции наследия новым поколениям. Декоративно-прикладное искусство всегда служило мерилом ценностных ориентаций, свойственных этнической культуре, и зрелищной формой их воплощения. Сегодня оно представлено, прежде всего, народными художественными промыслами. Творчество народных мастеров основано на многовековых традициях изображения предметного мира и одновременно обогащает их новыми стилевыми признаками и содержанием. Изделия народных художественных промыслов презентуют народную традицию в осмыслении ее авторами – создателями, в системе герменевтического круга традиции, со свойственными им семиотическими свойствами.

В музеях юга Дальнего Востока предпринимаются попытки интерпретаций орнаментов на основе своих коллекций. Например, сотрудники Комсомольского-на-Амуре краеведческого музея 21 октября 2014 г. открыли выставку «Тайны и мудрость народного узора» (на примере русского и нанайского). Кураторы выставки стремились разобраться в вопросе – почему народный орнамент имеет много общего по всему миру: несколько отличается графика, меняются цвета и оттенки, но облик, ритм, смысл вполне узнаваемы. Выдвинута гипотеза о том, что в основе разных народных традиций лежат одни и те же глубокие знания, подчас недоступные нам, или изложенные неприглядным языком.

Орнаменты сродни древним письменам и подобно им способны многое поведать о мирозерцании человека древних времен. Данная выставка сделала попытку ввести в тайны и в мудрость

мировоззрения таких народов, как русские и нанайцы, формировавших свою культуру в разных концах Земли и разных условиях. На выставке использовались редкие образцы нанайских орнаментов, собранных в 1930-е годы. Коллекция долгие годы находилась в запасниках музея, а на выставке ее большая часть выставлялась на обозрение зрителей. Были представлены вырезные орнаменты из окрашенной и неокрашенной рыбьей кожи, бумаги, бересты, трафареты, заготовки для украшения традиционных нанайских халатов, рукавиц. Помимо этого, на выставке экспонировались различные предметы из коллекций музея по русской и нанайской этнографии.

«В выставке также участвовали Центр славянской культуры с. Селихино, художественный салон «Сударушка», мастера Хабаровского края» [7].

Наиболее успешны выставочные проекты в музеях, созданные совместно с национальными организациями и автономиями, мастерами декоративно-прикладного творчества. В таких проектах особо ценным является отражение современной этнокультурной традиции и возможность соприкоснуться с творчеством носителей этой культуры. В этом направлении большую работу проводит Музей изобразительных искусств города Комсомольска-на-Амуре, который с 1 по 10 августа 2017 г. провел выставку декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов Хабаровского края в рамках конкурса «Ремёсла Земли Дерсу».



Рис. 4. Выставка «Краски земли Дерсу». 2019 г. Сайт Хабаровского музея им. Н.И. Гродекова

Выставка объединила древние традиции, передаваемые от поколения к поколению, и показала то лучшее, что создаётся сегодня мастерами Приамурья.

Музей располагает всеми возможностями, чтобы активизировать процесс интерпретации этнокультурного наследия, которое хранится в музейных фондах. В этом процессе музеям смогут помочь новые информационные технологии, интерактивные формы деятельности, взаимодействие с мастерами декоративно-прикладного творчества. Но самое главное – без системной работы в этом направлении музей не станет реальным драйвером изменений в этнокультурном образовании. Необходимо в качестве рекомендации – пересматривать концепции музеев и планы стратегического развития и включать новые направления, связанные с систематической работой музеев в направлении сбора, изучения и популяризации этнокультурного наследия региона, опираясь на эффективные механизмы трансляции.

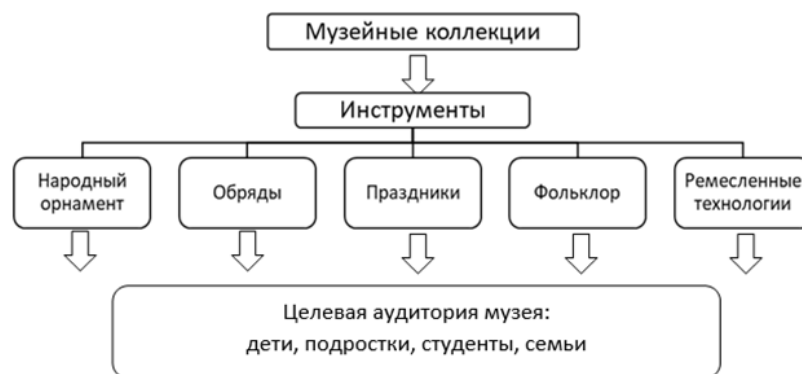


Рис. 5. Схема второго механизма – опора в музейной деятельности на выборку культурных ценностей этнических общностей территории; выборку репрезентативных форм передачи культурных ценностей этих общностей; опора на традиционный народный календарь событий, обрядов и праздников; опора на национальный узор в традиционном костюме; опора на фольклор, устное народное творчество; опора на национальные ремесленные технологии и декоративно-прикладное искусство

3. Третий механизм – реконструкция национальной культурной среды, в которой происходит процесс наследования традиций, передача знаний и опыта предыдущих поколений.

Культурное наследие все больше в современном мире начинает рассматриваться, как ресурс для формирования символов территории, которые формируют ее индивидуальность. Этот процесс очень важен. Один из факторов, влияющих на привлекательность любой территории – это народные промыслы, которые гармонично воспринимаются именно в комплексах типа этнодеревень и палеодеревень. В подобных реконструированных этнокультурных пространствах способны активно развиваться различные механизмы и инструменты наследования традиций новым поколениям.

В 2006 году начал свою работу комплекс археологических реконструкций «Палеодеревня» в Партизанском районе Приморского края. Этот проект стал первой успешной музейной практикой в партнерстве с научными учреждениями Приморского края. За 12 лет своей работы комплекс «Палеодеревня» превратился не только в пространство этнокультурного образования в Приморском крае, но и в экспериментальную площадку для интерактивных форм музейной работы. Одним из необходимых инструментов образовательной деятельности современного музея является интерактивный подход, позволяющий значительно повысить эффективность представления и восприятия тематической информации. Интерактивные приемы успешно используются в работе музеев разного профиля – краеведческих, исторических, естественнонаучных, художественных, мемориальных. Современные формы диалога музея и его аудитории развиваются: мастер-классы, игровые и учебные программы, инсценировки, праздники, квест-проекты, программы для самостоятельного информационного поиска с помощью компьютерных технологий и др. «Интерактивный диалог может осуществляться как через посредство специалиста-экскурсовода, так и без его участия» [8, с.68]. Создание музейных комплексов историко-культурной направленности под открытым небом изначально предполагает их интерактивный характер: в таких местах посетитель получает возможность почувствовать себя частью нового для него пространства культуры. Это может быть культура древних времен, реконструированная по археологическим источникам, либо культура традиционная, известная по материалам этнографии. В дальнейшем этот опыт стал распространяться на территории юга Дальнего Востока, стоит упомянуть некоторые из них.

Удэгейский этнографический комплекс, основанный в 2009 г. в селе Красный Яр Приморского края, расположился на берегу реки Бикин и включает в себя основные виды удэгейских жилищ [9]. В 2010 г. начал принимать первых посетителей Историко-культурный комплекс «Наследие» на острове Попова, созданный Музеем «Природа моря и ее охрана» (филиал ННЦМБ ДВО РАН) [10]. На территории Приморского края был предпринят еще один опыт при участии ученых реконструкций, создан музейный комплекс под открытым небом «Природа моря и научных знаний» на острове Попова.

Он представляет собой размещенный в природном ландшафте ансамбль моделей в натуральную величину жилых, хозяйственных и ритуальных объектов древних и традиционных культур юга Дальнего Востока, созданный по оригинальным археологическим и этнографическим материалам. Дополняют картину копии и подлинные образцы предметов материальной и духовной культуры – керамическая посуда, национальные костюмы, шаманские атрибуты и др. На территории комплекса, помимо познавательных экскурсий, проводятся различные игровые занятия, праздники, задача которых – популяризация идеи не-разрывной связи человека и природы, экологическое воспитание. «Например, для школьников младшего и среднего возраста проводится праздник «День мигрирующего лосося», тематика которого связана с морской и речной экологией, исконно традиционным для населения юга Дальнего Востока рыболовным промыслом. Интерактивный сценарий праздника включает элементы игры, соревнования и театрализации» [11, с.40]. Средовой характер таких объектов определяет специфику экскурсий и музейных праздников, нацеленных на эффект ощущения сопричастности посетителя демонстрируемой культуре путем применения интерактивных технологий. Вышеперечисленные музейные практики, связанные с реконструкцией культурной среды, были разработаны в сотрудничестве с представителями Дальневосточного отделения Российской академии наук и сотрудниками музеев. Это чрезвычайно важно, так как наиболее успешно идет процесс реконструкции технологий домостроительства, ремесленных технологий, обрядов, ритуалов и традиционной культуры происходил, опираясь на археологический и этнографический материал полевых исследований, а также на музейные коллекции.

В Хабаровском крае в национальном парке «Ануйский» около села Троицкое в 2017 г. создана этнодеревня «Алима», куда были перенесены дома, имитирующие жилища нанайцев. В Амурской области в 2014 г. построен комплекс реконструкций «Нивхская усадьба», который стал площадкой для программ Межпоселенческого краеведческого музея в Николаевске-на-Амуре [12].

В интерьере реконструированных жилищ древних народов присутствуют копии предметов быта древних народов, часть из которых орнаментирована и несет культурную информацию об образе жизни людей того времени, их мировоззрении, отношении к природе. Активный интерес музеев Приморского и Хабаровского края, Амурской области к реконструкциям древних жилищ коренных народов территории говорит о том, что это направление будет развиваться и в дальнейшем.

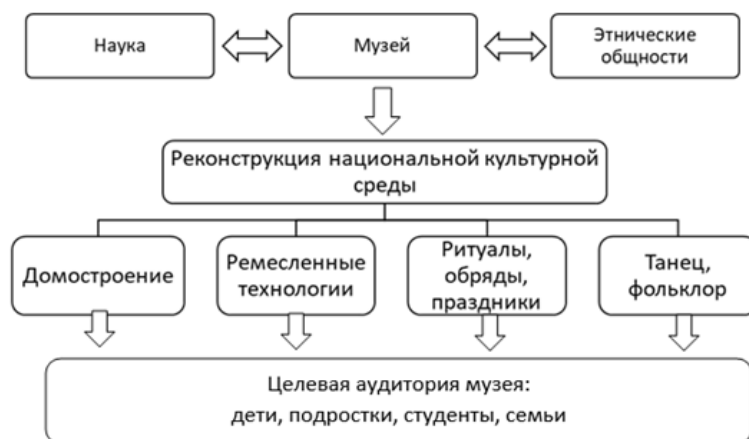


Рис. 6. Схема третьего механизма – реконструкция национальной культурной среды, в которой происходит процесс наследования традиций, передача знаний и опыта предыдущих поколений

Большую роль в формировании механизмов наследия традиций этнокультурного многообразия играет изучение и интерпретация музейных коллекций, содержащих в себе информацию о культуре и традициях народов, проживающих на юге Дальнего Востока. Выявление этнических кодов, символов, образов, которые хранят в себе художественные произведения, национальные костюмы, предметы декоративно-прикладного творчества, поможет современным поколениям в формировании своей идентичности и осознании своей связи с миром традиционной культуры.

Тема статьи не исчерпывает себя в рамках данного исследования, так как вопрос нуждается в постоянном наблюдении и изучении. Тем не менее, сделанные выводы на основе собранного материала, позволяют современным музеям юга Дальнего Востока скорректировать стратегии своего развития в отношении деятельности по использованию механизмов наследования традиций этнокультурного многообразия народов, проживающих на территории Приморского края, Хабаровского края и Амурской области.

1. О стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]: указ Президента РФ от 19.12.2012 № 1666 / Справочно-правовая система «КонсультантПлюс» – Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_139350/ff30f91360f2917b325d507685fd90353895d2bd/

2. Глытина К.У. Этностиль Приморья: создаем вместе! [Электронный ресурс] / К.У. Глытина // Находкинский рабочий – 2018. – Режим доступа: <http://nr-citynews.ru/этностиль-приморья-создаем-вместе/>

3. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс] // Сайт Министерства культуры Российской Федерации. – Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/>

4. Старцев А.Ф. Этнические представления тунгусо-маньжуров о природе и обществе: монография / А.Ф. Старцев. – Владивосток: Дальнаука, 2017. – 232 с.

5. Подмаскин В.В. Типология культуры коренных народов Дальнего Востока: (Материалы к историко-этнографическому атласу): Сб. науч. тр. – Владивосток: Дальнаука, 2003. – 252 с.

6. Гонтамахер П. Я. Знаки и символы дальневосточных этносов / П. Я. Гонтамахер, Н. А. Соломонова, А.Г. Филимонов // Словесница Искусств: Региональный культурно-просветительский журнал. – 2004. – № 2 (14) – С. 7-15.

7. Анонс выставки «Тайны и мудрость народного узора» Комсомольского-на-Амуре краеведческого музея [Электронный ресурс] // Сайт Комсомольска-на-Амуре. – Режим доступа: <https://www.dvnovosti.ru/komsomolsk/2014/10/22/26562>

8. Гусейнова А. Г. Особенности интерактивных форм работы музеев образовательных организаций Ярославской области / А.Г. Гусейнова // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2016. – №2. – С. 64-70.

9. На берегу священного Бикина [Электронный ресурс] // Газета «Владивосток». – Режим доступа: https://vladnews.ru/ev/vl/2583/16100/beregu_svyashchennogo

10. Белоглазова С. Б. Палеодеревня на острове Попова / С.Б. Белоглазова // Вестник ДВО РАН. – 2009. – №1. – С. 138-142.

11. Гульбина А.А. Интерактивный подход к популяризации научных знаний (опыт музея «Природа моря и ее охрана») / А.А. Гульбина, И.С. Жушиховская // Вестник Восточ-но-Сибирского государственного института культуры. – Улан-Удэ, 2019. – №2(10). – С.105-114.

12. Межпоселенческий краеведческий музей им. В.Е. Розова Николаевского муниципального района [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nik-mkm.ru/arhiv/2017/190517.htm>

СООТНОШЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИЛЛЮЗОРНОГО В НАРОДНЫХ ЗНАНИЯХ ЮКАГИРОВ

V.V. Podmaskin,

доктор исторических наук, профессор.

Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН.

Владивосток, Россия. Отдел истории культуры и этнических коммуникаций.

podmaskin@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается массив народных знаний юкагиров о человеке, природе и обществе, как суммы достижений для жизнеобеспечения и совершенствования менталитета в условиях Северо-Востока России. Актуальность темы заключается в том, что, несмотря на значительный объём материалов по традиционной культуре юкагиров, вопрос об оценке народных знаний по-прежнему относится к числу малоизученных. Сегодня в стране стал вопрос об активном освоении Арктики, поэтому изучение народных знаний юкагиров приобретает актуальность не только в научном, но и практическом плане. В современном мире сфера применения народных знаний неуклонно сокращается, что определяется не столько их «примитивизмом», сколько стремлением внести их в безликое информационное пространство. Актуальным и востребованным становится анализ различных исследовательских логик, схем работы с материалом, разработке моделей их сочетания и применения. Конструктивной особенностью современного (информационного) общества является экологическая этика. Соответственно в этих условиях резко возрастает роль знания в самом знании: его производстве, трансляции, рецепции и применении. Данное исследование проводилось на принципе «двойственности знаний», характерных для архаичной стадии общественного сознания. Выяснилось, что и гносеологически, и онтологически, и исторически народные знания юкагиров формировались в традиционной культуре не только в качестве необходимого жизнеобеспечивающего средства, но и духовного феномена. Донаучный уровень миропонимания человека традиционного общества определил синкретичный характер рациональных знаний и иррациональных представлений, в которых нашли отражение нерасчленённость разнообразных понятий и суждений. Согласно концепции А.Ф. Анисимова: «Историческое развитие опыта умножало в представлениях человека элементы рационального, историческая же ограниченность опыта создавала почву для иллюзорного» [Анисимов, 1959, с. 6]. Народные знания юкагиров обеспечили стабильность функционирования специфического хозяйства пеших охотников, рыболовов и оленеводов. Многовековой опыт, накопленный юкагирами в хозяйственном освоении тундры, оказался достаточно жизнестойким, имел значительную практическую значимость в освоении Арктики. В народных знаниях сохранилась традиция передачи этнических ценностей, первоначально воспринимаемых в аспекте эзотерической функции, способствующей мифологизации. В настоящее время сказывается разрыв традиции и появление в массовом сознании экзотерических аннотаций.

Ключевые слова: юкагиры, народные знания, пространство и время, географические термины, пиктографическое письмо, сезонно-хозяйственный календарь, экологическая этика, Северо-Восток России.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE RATIONAL AND THE ILLUSORY IN THE FOLK KNOWLEDGE OF THE YUKAGHIRS

V.V. Podmaskin,

Doctor of Historical Sciences, Professor. Institute of History,

Archeology and Ethnography of the Peoples of the Far East, Far Eastern Branch

of the Russian Academy of Sciences. Vladivostok, Russia. Department of Cultural History

and Ethnic Communications. podmaskin@yandex.ru

Abstract. The article examines the array of Yukaghir folk knowledge about man, nature and society, as a sum of achievements for life support and improvement of mentality in the conditions of the North-East of Russia. The relevance of the topic lies in the fact that, despite the significant amount of materials on the traditional culture of the Yukaghirs, the issue of assessing folk knowledge is still one of the poorly studied. Today in the country there is a question about the active development of the Arctic, so the study of the folk knowledge of the Yukaghirs is becoming relevant not only in scientific, but also in practical terms. In the modern world, the scope of application of folk knowledge is steadily declining, which is determined not so much by its “primitivism” as by the desire to bring it into

the faceless information space. The analysis of various research logics, schemes for working with material, and the development of models for their combination and application is becoming relevant and in demand. A design feature of the modern (information) society is environmental ethics. Accordingly, under these conditions, the role of knowledge in knowledge itself: its production, transmission, reception and application increases sharply. This study was carried out on the principle of “duality of knowledge”, characteristic of the archaic stage of social consciousness. It turned out that epistemologically, ontologically, and historically, the folk knowledge of the Yukaghirs was formed in traditional culture not only as a necessary life-sustaining means, but also as a spiritual phenomenon. The pre-scientific level of worldview of a person in a traditional society determined the syncretic nature of rational knowledge and irrational ideas, which reflected the indivisibility of various concepts and judgments. According to the concept of A.F. Anisimov: “The historical development of experience multiplied the elements of rationality in human ideas, while the historical limitations of experience created the ground for the illusory” [Anisimov, 1959, p. 6]. The folk knowledge of the Yukaghirs ensured the stability of the functioning of the specific economy of foot hunters, fishermen and reindeer herders. The centuries-old experience accumulated by the Yukaghirs in the economic development of the tundra turned out to be quite resilient and had significant practical significance in the development of the Arctic. In folk knowledge, the tradition of transmitting ethnic values, initially perceived in the aspect of an esoteric function that promotes mythologization, has been preserved. Currently, the break in tradition and the emergence of exoteric Abstracts in the mass consciousness are having an impact.

Key words: Yukaghirs, folk knowledge, space and time, geographical terms, pictographic writing, seasonal economic calendar, environmental ethics, North-East Russia.

Территорией жизнедеятельности юкагигов в настоящее время является Колымский район Якутии – низовья и среднее течение реки Колымы, где они постоянно проживают и сохраняют свои традиционные занятия и культуру [Филиппова, Сулейманов, Шадрин и др., 2020, с. 77]. Вероятно, юкагиры пришли на Крайний Север с юга, вернее всего со стороны Саяно-Алтайского нагорья. В конце XIX в. этническая общность представляла собой ряд обособленных групп, каждая из которых являлась сложным этническим образованием, состоявшим из потомков юкагигов, смешавшихся с коряками, чукчами, эвенками, эвенками, русскими старожилами и якутами.

Вселенную юкагиры изображали доступно и просто, как картину жизни людей, отождествляли её с образами мифических персонажей, наделённых добротой и пороками, которыми обладали сами. Ещё в XIX–XX вв. у них, как и у коренных малочисленных народов Северо-Востока Азии, господствовали мифологические объяснения мироздания [Подмаскин, 2018, с. 223]. Мифы о творении мира не выходили за рамки обыденных знаний природной обстановки северных широт. Юкагиры считали, что Колыма – мифическая река и небесная дорога богатырей-исполинов (Млечный Путь), где видны разрушенные горные вершины и скалы (следы деятельности богатырей) и окаменевшие при различных обстоятельствах люди (первые люди, согласно мифам, были маленькими, как белки) [Подмаскин, 2013, с. 91]. По древнему мировоззрению юкагигов, «Земля – остров. Бог Коял положил на утку (*уокадиэ* – «совку») немного земли, а в середину земли – шуку и пустил всё это плыть по воде. Потом всё покрылось пылью, «и так Земля стала» [Крейнович, 1972, с. 58].

Юкагирская картина мира довольно расплывчата. Творцом и Верховным божеством являлся Пон (на тундровом диалекте Шукун), что значит «ничто». Это творящая, но не персонифицированная первопричина управляла явлениями природы и не вмешивалась в дела людей. В религиозных верованиях народа нет упоминания о молитвах и жертвоприношениях Пону. Другими благожелательными творцами были Отец-Огонь, Солнце и Небо. Полярное сияние *поиньянулкон* – «свет», испускаемый Отцом-Огнём, когда он открывает небо. Радуга *пугуд-онораа* считалась «языком Солнца». В древности, очевидно, Луна – «ночное Солнце» также причислялась к божеству. Прежнее название Луны было Эмим-пугу, т. е. «ночное Солнце». Полная луна по-юкагирски звучит *начэкинидьэ* – «луна-лицо» [Иохельсон, 2005, с. 211, 328, 329]. Ворон выступает как мифологический герой, наделённый способностью к определённым сверхъестественным действиям, но «только не в виде прародителя или божества» [Иохельсон, 2005, с. 329].

Земли является одной из древнейших покровителей юкагигов, как и стихия огня. Землю нельзя ругать, колоть, рубить, копать. Хозяин Земли – Лэбиэн-Погиль, вместе с Хозяином Пресной Воды Одын-Погиль и Хозяином Моря Чубу-Погиль – три славные Хозяева видимой Природы. Хозяин Земли заботился о благополучии и численности стад диких животных, распределял промысловых

животных по охотничьим угодыям и между отдельными охотниками. Он может наградить охотника или наказать за нарушение норм и законов. Хозяин Земли жил в лесу, «представлялся высоким, как лиственница, «чёрным человеком» [Жукова, 2013, с.137-138].

Подземный мир подразделялся на два яруса, где царит вечный холод и мрак: в верхнем находятся *аибидьлэбиэ* – «души мёртвых в виде теней», которые охотятся на тени животных; в нижнем ярусе, называемом *йоодичиньул-хаха-лэбиэ*, расположена страна «Дедушки с остроконечной головой», где «живут» *кукуль*, что соответствует корякскому *кэлэ* и чукотскому *кала* [Иохильсон, 2005, с. 221].

В практической жизни охотники, рыболовы и оленеводы руководствовались рациональными соображениями. Они были хорошо знакомы с планетами, созвездиями и их расположением по отношению к горизонту в различные моменты суток и года. Небесные светила служили ориентирами, позволяющими находить стороны горизонта в незнакомой местности и приблизительно определять время. С древних времён юкагирам знаком лунный календарь. Лунный месяц начинался с новолуния от него шёл отсчёт лунных суток. Число суток узнавали по соответствующей нарастающей фазе [Спиридонов, 1996 с. 55].

Раздел географической терминологии просторечной лексики юкагиров отличался подробностью и точностью характеристики природного объекта, что характерно для охотников, рыболовов и собирателей [Курилов, 1968, с. 67-70]. Пути юкагирских кочевий от края леса на север и обратно полностью обуславливались миграцией диких оленей. Дело в том, что зимой олени жили в лесах, а летом уходили на север, в тундру, к многочисленным озёрам, где находили обильную пищу и спасались в воде от гнуса, комаров и оводов. На этом фоне становится понятным и роль оленеводства в жизни тундровых юкагиров. Оно стало для них важнейшим средством передвижения, позволявшим им кочевать вслед за дикими оленями. Общеизвестно, что окружающий ландшафт непосредственно влиял на этнос и осуществлял связь с природной средой через хозяйственную деятельность. Каждый род юкагиров мог кочевать и охотиться только в пределах определённой территории называемой *у:нубэ* – «место хождения». Северный край её, доходивший до Восточно-Сибирского моря, назывался *тавулнгат пэндибэн* – «место (многократного) возвращения с моря», а южный – *са:рут пэндибэн* – «место (многократного) возвращения с леса». Такие названия могли дать лишь кочевники. Кочевать и охотиться на чужой охотничьей территории запрещено. Случаи нарушения этого правила обсуждались стариками обеих сторон. Обычно хозяева забирали оленя, убитого на их территории, себе. Место откуда начинается тундра у юкагиров называется *јуорка*, а направление в тундру – *јослангудэн* (тундра же называется *лэргун*, *јэругу* [Крейнович, 1972, с. 66, 77].

На основе географических народных знаний получило развитие пиктографическое письмо. В.И. Иохильсон обнаружил на юкагирских рисованных письмах сцены охоты, рыболовства и домашнего быта. Изображались животные, люди, ловушки на зверя и птиц, женщина с ножом у кроильной доски, мужчина с молотком, работающий над украшением. На пиктограмме показаны: излучены реки, запруда для рыб и человек в челноке; охотник поднимает ружьё, чтобы выстрелить в двух гусей. Когда охотник покидает свое стойбище или место сезонного обитания, он оставляет на дереве берестяное письмо, чтобы информировать сородичей, куда он направился и что с ним произошло. Указывается маршрут охотника и перегороженная запруда для ловли рыбы, изображалась могила, юрты. Из письма можно узнать местонахождение сородичей, чем они занимались, кто из них умер. Сведения в таких письмах не полные, так как в них не указано время начала и конца охоты, рыбной ловли. Иногда изображали сцены охоты на диких оленей [Иохельсон 2005: с. 610–615]. Юкагиры наносили на свои берестяные карты только те места, которые они сами лично видели и хорошо знали. В рисунках обнаруживается ясное понимание расположения рек, озёр и гор относительно друг друга, а также знание четырёх сторон света; указывается маршрут. Пиктограммы служили средством коммуникация между двумя удалёнными друг от друга группами, помогали неопытному охотнику ориентироваться в местности, главным образом в речных долинах края. Примитивная письменность заменяла устное сообщение.

В.И. Иохельсон расшифровал юкагирские любовные письма на бересте: «Девичьи письма содержали исключительно объяснение в любви, выражение печали, когда их покидали любимые, или иные тайны их интимных чувств». Письмо на бересте являлось для девушки единственным способом признания в любви к мужчине, поскольку по юкагирскому обычаю только мужчина мог

объясняться в любви словами. Одно из писем исследователь расшифровал таким образом: «Каждый молодой человек нашёл себе супругу; мне суждено быть одинокой и лишь мечтать о том, кто уже женат на другой, и я должна быть довольна этим, лишь бы он не забыл меня» [Иохельсон 2005: с. 628]. Такого рода письменность носит название идеограммы, когда значки ещё не изображают звука, а заключают определённое представление или понятие. Достаточно только научиться понимать условные обозначения и прочесть их можно тогда на любом языке.

Издrevле юагиры строили свою жизнь в условиях Арктики, рассчитывая время, силы и продукты питания в соответствии с циклами года. Тесно связанные с природой, они издавна вели постоянное тщательное наблюдение за ней и создали свой традиционный сезонно-хозяйственный календарь – своего рода записки натуралистов. В основе наблюдений лежало движение Земли вокруг Солнца (годовой цикл – зима, весна, лето, осень) и движение Луны вокруг Земли (лунные месяцы), что и нашло конкретное отражение в положительных народных знаниях и языке этноса.

Пользоваться сезонно-хозяйственным календарём довольно просто, в нём, благодаря длительным наблюдениям, отмечены времена года и установлены занятия людей в различные месяцы: 1-й – июль, *пугуд-ордьэ кинидьэ* – «середина летних месяцев»; 2-й – август, *йуку-кучийэ кинидьэ* – «месяц мошки»; 3-й – сентябрь, *анин кинидьэ* – «месяц рыбы». В этот месяц заготавливают рыбу на зиму; 4-й – октябрь, *ончиэн кинидьэ* – «месяц самцов диких оленей». Время охоты на диких оленей; 5-й – ноябрь, *чаха или надэ кинидьэ* – «осенний месяц». Месяц начинается с новолуния; 6-й – декабрь, *йотнэйэдатлэ кинидьэ кинидьэ* – «перед месяцем гор»; 7-й – январь, *йотнэй кинидьэ* – «месяц гор». Этот месяц обозначается первым шейным позвонком человека. Другое название месяца – *чомохартлидэ кинидьэ* – «месяц большой бабочки»; 8-й – февраль, *йукухартлидэ кинидьэ* – «месяц маленькой бабочки»; 9-й – март, *шибучиэн кинидьэ*; 10-й – апрель, *чуолэд-омни шиллэ-кинидьэ* – «месяц древних людей *шиллэ*». *Шиллэ* – «ледяная корка на поверхности снега»; 11-й – май, *полдчэ-кинидьэ* – «месяц листвы»; 12-й – июнь, *кучиэн кинидьэ* – «месяц комаров» [Иохельсон, 2005, с. 84–85]. Список месяцев составлен В. И. Иохельсоном по данным верхне-колымских юагириров. Исследователь также отметил, что под влиянием христианства, юагиры стали отмечать шесть времён года: 1. *Пугэ* (лето), от святой Акулины (13 июня) до дня Марии (8 сентября); 2. *Надэ* (осень), с 8 сентября до дня святого Михаила (8 ноября); 3. *Чиэдэ* (зима), с 8 ноября до Очищения (2 февраля); 4. *Порэ* (первая весна), от Очищения до дня святого Егория (23 апреля); 5. *Шиллэ* или *Шинлэ* (вторая весна), с 23 апреля до начала таяния снега, обычно до дня святого Николая (9 мая); 6. *Шондылэ* (третья весна), от таяния снега до дня святой Акулины [Иохельсон, 2005, с. 86].

По данным Е.А. Крейновича, тундровые юагиры делили год на периоды: *лукудајлэмэн* – «время короткого (дословно маленького) дня», соответствовавшее декабрю, январю и февралю; *элин пугудэмэн* – «первое время потепления», т. е. начало весны, совпадающее примерно с мартом; *пугудэмэн* – «время потепления», совпадающее примерно с апрелем. В это время юагиры оставляли зимнюю стоянку и начинали медленное продвижение на север в тундру (иногда этот период начинался с конца марта, если погода была тёплой); *туонгајмэн* – «время отёла оленей», совпадающее примерно с маем. В это время кочевники выходили на край леса, откуда начинается тундра. Снег в эту пору начинал таять; *сабундилэмэн* – «начало лета», соответствующее примерно июню. В эту пору окончательно сходит снег, текут потоки воды, появляется первая зелень; *лэвэјмэн* – «середина лета»; *элин комдэмэн* – «начало осени», соответствующее примерно концу августа; *комдэмэн* – «время осени», соответствовавшее сентябрю и октябрю. В это время начиналось движение кочевников с севера на юг – от моря к лесу [Крейнович, 1972, с. 68–79]; *лаwјэмэн* – «время замерзания воды», т. е. рек, озёр, совпадающее примерно с ноябрём. Снег в это время полностью покрывал тундру. Расставшись со своими стоянками, юагиры постепенно продвигались на юг, к месту своей предстоящей зимовки. В пути на остановках для ориентира ставили маленькие зимние чумы [Крейнович, 1972, с. 91].

В традиционной юагирской культуре проявилась ценность жизни и экофильная ориентация. Вселенная, природа, земля, ландшафт, астральные тела, атмосферные явления одухотворялись и включались в ценности жизни и тем самым выступали важным мотивационным фактором поведения. Юагирские ценности жизни стали первопричиной экофильного отношения к природе. Юагиры приспособлялись к природной среде своего обитания не только психобиологическим

путём, но и посредством своей хозяйственной деятельности и связанной с ней культуры. На основе доминирующих рациональных начал народной экологической этики была создана оригинальная система жизнеобеспечения, направленная на развитие адаптационно-адаптирующей деятельности человека в условиях Арктики [Подмаскин, 2023, с. 111-119].

Заключение. Проведённое исследование показало, что в экстремальных условиях Арктики народные знания юкагиров, безусловно, играют важную роль в обеспечении жизнедеятельности, развитии материальной и духовной культуры, отражая психолого-адаптационные ценностные ориентиры. Знания о пространстве и времени юкагиров отразили наиболее существенные связи и отношения реальной действительности и познания. То, что не поддавалось логическому объяснению, приобретало мифологический смысл. Положительные знания тесно переплетались с иррациональными представлениями об окружающем мире. На основе практического освоения действительности, осмысления и домысливания сложилась определённая система взглядов, которая нашла отражения в картине мира юкагиров, в их видении Вселенной. Юкагиры издавна владели довольно обширными сведениями о фенологических явлениях, региональной географии; они изобрели пиктографическое письмо. У них популярен сезонно-хозяйственный календарь, способствующий устойчивому развитию экономики в суровых арктических условиях. Народные знания юкагиров стали результатом как собственного познания действительности, так и опыта соседних народов (коряков, чукчей, эвенов, эскимосов и др.). Положительный опыт ведения специфического хозяйства не исчерпал себя и в настоящее время. Стойкими остаётся экологическая этика, народный календарь, приметы погоды, что является важным звеном в развитии традиционного промыслового хозяйства.

-
1. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. 108 с.
 2. Жукова Л.Н. Очерки по юкагирской культуре. Новосибирск: Наука. Ч. 3, 2013. 232 с.
 3. Иохельсон В.И. Юкагиры и юкагиризированные тунгусы / перевод с англ. В.Х. Иванова, З.И. Ивановой-Унаровой. Новосибирск: Наука, 2005. 675 с.
 4. Крейнвич Е.А. Из жизни тундровых юкагиров на рубеже XIX и XX вв. // Страны и народы Востока. М.: Наука, 1972. Вып. 13. Кн. 2. С. 56–92.
 5. Курилов Г.Н. О некоторых юкагирских топонимах. Сб. статей «Советское финно-угроведение». Талин, 1968. Т.4. Вып. 1. С. 67–70.
 6. Подмаскин В.В. Мифологический словарь: коренные малочисленные народы Дальнего Востока России. Владивосток: Дальнаука, 2013. 248 с.
 7. Подмаскин В.В. Народная экологическая этика юкагиров в историко-культурной традиции второй половины XIX – первой четверти XXI в. // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2023. № 4. С. 111–119.
 8. Подмаскин В.В. Повествовательный фольклор палеоазиатских народов как глобальный историко-этнографический ресурс // Россия и АТР. 2018. № 1. С. 221–234.
 9. Спиридонов Н.И. Одулы (юкагиры) Колымского округа. Якутск: Северовед, 1996. 80 с.
 10. Филиппова В.В., Сулейманов А.А., Шадрин В.И., Астахова И.С., Григорьев С.А. Пространство жизнедеятельности «исчезающего» этноса: юкагиры Якутии в XX–XXI вв. / отв. ред. С.И. Боякова. Владивосток: Дальнаука, 2020. 324 с.

**ПЕЙЗАЖНЫЙ СИМВОЛ И АБСТРАГИРОВАНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗБАССКИХ ХУДОЖНИКОВ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ)**

Н.С. Попова,

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии, философии
и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия.
г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17. Россия 650056
Тел.: +7 (3842) 73-28-08.
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества кемеровских художников, выпускников Дальневосточного института искусств Анатолия Геннадьевича Храброго, Сергея Николаевича Червова, Юрия Александровича Белокриницкого, Евгении Николаевны Юмановой. Автор описывает этапы и специфику восприятия пейзажа кузбасскими художниками. По мнению автора, восприятие природы Кузбасса в творчестве региональных художников сформировалось в противостоянии с индустриальным пейзажем. В качестве примера развития лирического пейзажа в искусстве Кузбасса автор приводит творчество Павла Афанасьевича Чернова и Николая Ивановича Бачинина. Появление в кузбасской художественной среде выпускников Дальневосточного института искусств изменило вектор развития пейзажной живописи региона. Новокузнецкий художник Анатолий Геннадьевич Храбрый создает произведения с разной степенью обобщенности пейзажного образа. Его творческому методу характерно использование контрастного насыщенного колорита, мону-ментальность видения природных объектов и стихий. Сергей Николаевич Червов создает пейзажный образ на основе контрастного сочетания природы и второй среды. С.Н. Червов и А.Г. Храбрый создают малопредметные пейзажи, максимально обобщая природные объекты цветом и ритмом. Юрий Александрович Белокриницкий создает деревенские пейзажи с достаточно конкретным ландшафтом и подробностями жизни обитателей домов. Он использует приемы абстрагирования в сочетании объемных и плоскостных поверхностей изображаемого объекта, в укрупнении и упрощении контуров и силуэтов формы. Евгения Николаевна Юманова интерпретирует пейзаж реалистично. Много работая на пленэре, художница сосредотачивается на выражении общего настроения пейзажа. Е.Н. Юманова использует высветленную цветовую гамму строит объемные формы природных объектов с помощью динамичных и ритмичных линий.

Кемеровские художники, получившие образование в Дальневосточном институте искусств, изменили вектор развития кузбасского пейзажа. В русле общего движения отечественного пейзажа позднесоветского периода от изображения конкретного ландшафта к выявлению типологических черт природы А.Г. Храбрый, С.Н. Червов, Ю.А. Белокриницкий и Е.Н. Юманова внесли в искусство Кузбасса новое понимание природы региона. Также в творчестве А.Г. Храброго и С.Н. Червова выявлены приемы абстрагирования природной формы до пейзажного символа, но полного перехода к абстрактному решению художественного образа эти художники не совершили.

Ключевые слова: пейзаж, живопись, пейзажный символ, методы абстрагирования.

LANDSCAPE SYMBOL AND ABSTRACTION IN THE WORKS OF KUZBASS ARTISTS (USING THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF REPRESENTATIVES OF THE FAR EASTERN ART SCHOOL)

N.S. Popova,

PhD in History of Arts,
Associate Professor of the Department Culturology,
Philosophy and Art History,
Kemerovo State Institute of Culture
(Kemerovo, Russian Federation).
17 Voroshilova str., 650056.
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Abstract. The article investigates the study of the work of Kemerovo artists, graduates of the Far Eastern Institute of Arts. These artists are Anatoly Gennadyevich Khrabry, Sergei Nikolaevich Chervov, Yuri Alexandrovich Belokrinitsky, Evgenia Nikolaevna Yumanova. The author describes the stages and specifics of the perception of the landscape by Kuzbass artists. In the author's opinion, the perception of the Kuzbass nature in the works of regional artists was formed in opposition to the industrial landscape. As an example of the development of the lyrical landscape in the art of Kuzbass, the author cites the work of Pavel Afanasyevich Chernov and Nikolai Ivanovich Bachinin. The appearance of graduates of the Far Eastern Institute of Arts in the Kuzbass artistic environment has changed the vector of development of landscape painting in the region. Novokuznetsk artist Anatoly Gennadievich Khrabry creates works with varying degrees of generalization of the landscape imagery. His creative technique is characterized by the use of contrasting saturated colors, the monumentality of the vision of natural objects and elements. Sergey Nikolaevich Chervov creates a landscape image based on a contrasting combination of nature and the second threshold. S.N. Chervov and A.G. Khrabry create minimalist landscapes, maximally generalizing natural objects with color and rhythm. Yuri Alexandrovich Belokrinitsky creates rural landscapes with a fairly specific landscape and details of the life of the inhabitants of the houses. He uses abstraction techniques in a combination of volumetric and planar surfaces of the depicted object, in enlarging and simplifying the contours and silhouettes of the shape. Evgenia Nikolaevna Yumanova interprets the landscape realistically. Working hard and using plein air painting methods, the artist focuses on expressing the general mood of the landscape. E.N. Yumanova uses an illuminated color scheme and builds three-dimensional forms of natural objects using dynamic and rhythmic lines.

Kemerovo artists educated at the Far Eastern Institute of Arts have changed the vector of development of the Kuzbass landscape. In line with the general movement of the national landscape of the late Soviet period from the depiction of a specific landscape to the identification of typological features of nature, A.G. Khrabry, S.N. Chervov, Y.A. Belokrinitsky and E.N. Yumanova introduced a new understanding of the nature of the region into the art of Kuzbass. Also in the works of A.G. Khrabry and S.N. Chervov, techniques for abstracting the natural form to a landscape symbol were revealed, but these artists did not make a complete transition to an abstract solution of an artistic image.

Key words: landscape, painting, landscape symbol, abstraction methods.

Современная художественная культура Кузбасса в своих направлениях развивается благодаря творческой и общественной деятельности выпускников Дальневосточного института искусств: Анатолия Геннадьевича Храброго, Сергея Николаевича Червова, Юрия Александровича Белокриницкого, Евгении Николаевны Юмановой, Василия Николаевича Коробейникова, Юрия Петровича Демакова, Андрея Ивановича Ковригина. Перечисленных художников отличает высокий профессионализм, способность к педагогической работе, трудолюбие и широта взгляда на интерпретацию тематики и жанра произведения. Но объединяющим для всех перечисленных художников стало особое восприятие природы. В.С. Манин в книге «Русский пейзаж» выделяет дальневосточную школу пейзажа, отмечая способность ее представителей обобщать пейзаж до пейзажного символа. Анализируя творчество дальневосточных пейзажистов 1960–1970-х годов В.С. Манин отмечает, что для восприятия природы художниками этого региона «характерен особый мир красок, цветовых созвучий, эмоционального настроения и психологической тональности. Мир этот, конечно, был неожиданным, непривычным, старался порвать с натурой и выйти к воображаемому образу природы или города. Но он не был в полной мере фантастичным, а лишь в определенной мере изменял реальный характер видимого, привнося во взгляд на окружающее сильную романтическую интонацию» [1, с. 593].

Высказывание В.С. Манина подтверждается реальной творческой практикой выпускников дальневосточного института искусств в городах Кузбасса. Особое восприятие природы, свойственное художникам Дальнего Востока, становится отправной точкой творческих поисков пейзажистов Кузбасса. Так как многие выпускники Дальневосточного института искусств ведут педагогическую деятельность, можно предположить, что для относительно молодого кузбасского искусства дальневосточная художественная школа послужила культурной прививкой.

Кемеровские художники, получившие образование в Дальневосточном институте искусств, в большинстве своем родились в Кузбассе и получили среднеспециальное художественное образование в Кемеровском художественном училище. То есть до поступления в Дальневосточный институт искусств они уже пошли по пути восприятия образного своеобразия природы Кузбасса. Традиция в изображении кузбасского пейзажа опирается на творческие находки художников военного и послевоенного поколения, яркими представителями которого были Павел Афанасьевич Чернов, Николай Иванович Бачинин, Виктор Сергеевич Зевакин. Традиция кузбасской пейзажной живописи утверждается в оппозиции природного и индустриального пейзажа. В 1930–1950-е годы в Кузбассе ведется интенсивное строительство металлургических и углеперерабатывающих предприятий. В Кузбасс приезжают художники из разных регионов писать будущие и уже действующие промышленные гиганты. Но художники, создающие произведения в жанре индустриального пейзажа, смогли разглядеть экологическую трагедию природной среды Кузбасса. Интуитивно кузбасские художники начали писать пейзаж укромных, далеких от городской суеты и промышленных производств, уголков природы. Так постепенно, в творчестве кемеровских живописцев П.А. Чернова и Н.И. Бачинина утверждается лирический пейзаж. Именно лирический пейзаж деревень Крапивинского района стал доминирующим образом природы Кузбасса в 1960–1970-е годы. То есть лирический пейзаж далеких от города деревень стал той основой, от которой начала развиваться пейзажная живопись Кузбасса в 1980–2000-е годы. Следует отметить, что в кузбасском искусстве медленно развивается традиция изображения городского пейзажа. Кузбасс – это регион промышленных моногородов, получивших свое интенсивное развитие из деревень и сёл конца XIX века. Города развивались синхронно промышленному освоению месторождений природных ресурсов и развитию металлургических производств. Так как в творчестве кузбасских художников лирический пейзаж развивался в противопоставлении индустриальному пейзажу, то и городской пейзаж тоже стал ассоциироваться со средой, противостоящей нетронутой природе.

Приобщившись к сложившейся традиции в интерпретации индустриального и лирического пейзажей, молодые художники в ходе обучения познакомились с новым для себя подходом в интерпретации дальневосточного пейзажа. О.И. Зотова, характеризуя мировосприятие дальневосточных пейзажистов, отмечает их острое ощущение края земли, границ стихий, монументальных масштабов природы, близости азиатских культур [2, с. 166]. Современное развитие пейзажа в творчестве дальневосточных художников О.И. Зотова характеризует как движение «от топа к типу», от первого впечатления к обобщенному образу места [2, с. 166]. Таким образом, молодые кемеровские художники, пройдя обучение в Дальневосточном институте искусств, изменили сформированную ранее традицию в изображении природы Кузбасса в русле лирического пейзажа на обобщенное изображение природы. То есть отмеченное О.И. Зотовой движение от топа к типу, выявленное в интерпретации пейзажа дальневосточными художниками, характерно для развития пейзажа Кузбасса. Можно предположить, что этот процесс обусловлен объективными факторами развития художественной культуры в Сибири и на Дальнем Востоке. Но путь к обобщенности пейзажного образа, характерные приемы, а также переход к абстрагированию художественного образа природы у кузбасских художников индивидуален.

Ярким представителем дальневосточной школы стал новокузнецкий художник Анатолий Геннадьевич Храбрый. Он родился в 1960 году. В 1980 году окончил Кемеровское художественное училище. С 1980 до 1986 года учился в Дальневосточном институте искусств. А.Г. Храбрый живет в Новокузнецке, сначала работал в Новокузнецком колледже искусств, а с 2008 года преподает рисунок и живопись в Детской школе искусств № 58. А.Г. Храбрый большую часть своего творчества отдал пейзажу сибирской природы.

А.Г. Храбрый пишет большие по формату пейзажи с изображением огромных сибирских просторов: лугов, лесов, рек. Его произведения последних лет можно разделить на две группы. В первую группу входят пейзажи с четко очерченным и расположенном на первом плане предметом – камнем, травой, ягодой. Во вторую группу можно собрать произведения, в которых пейзажный образ обобщен до живописной массы. Живописной массой и контрастным сочетанием цветов художник изображает вещество природной среды – облачные массы, массив леса, водные потоки, песок и землю, снежный покров. Зритель одновременно видит эстетику фактурной поверхности красочного слоя и достаточно узнаваемый природный ландшафт.

Пейзажи А.Г. Храброго малопредметны. Художник изображает ритмично повторяющиеся схожие по форме стволы деревьев леса, траву, камни. Ритмичность повторяющихся одинаковых форм придает условность и символичность пейзажу. В колористическом решении своих произведений А.Г. Храбрый достигает звучности и интенсивности цвета. Может показаться, что произведения А.Г. Храброго тяготеют к декоративности. Но при внимательном рассмотрении становится понятно, что художник цветом стремится создать эмоциональное напряжение природного образа. На усиление эмоционального напряжения картин работают композиционные приемы. Художник часто повышает линию горизонта, использует зеркальные отражения природных форм в водной глади реки. В картинах А.Г. Храброго природа выступает как собирательный образ многообразной мощной стихии. Объектом изображения автора выступает не конкретный изображаемый природный объект, а символ природы в ее животворной и приумноженной форме. Символизация природного образа идет по пути отрыва пейзажа от конкретного изображения ландшафта Кузбасса. И в этом смысле Анатолий Храбрый абсолютно логично и последовательно представляет пейзаж как яркое зрительное воспоминание. Характерными особенностями пейзажа А.Г. Храброго являются монументальность в интерпретации природных объектов и стихий.

Кемеровский художник Сергей Николаевич Червов родился в Кемерове в 1958 году. Навыки живописца он получил в Кемеровском художественном училище, а затем в Дальневосточном институте искусств. Вернувшись в Кемерово, С.Н. Червов стал участником молодежной группы при Кемеровском отделении Союза художников «Творческий актив», а затем – одним из основателей группы «Бедная Лиза». Пейзаж в творчестве С.Н. Чернова не занимает центральное место. Тем не менее художник создает произведения в жанре городского и индустриального пейзажа, а также пишет пейзажи, очищенные от элементов второй среды. Пейзажи С.Н. Чернова также малопредметны. Но, в отличие от ритмичных и энергичных по колориту произведений А.Г. Храброго, пейзажи С.Н. Чернова построены на сочетании локально окрашенных поверхностей неба и земли и разделяющей их линии горизонта. В своих пейзажных произведениях С.Н. Червов использует прием контраста масштаба. Художник изображает крупно и обобщенно природные стихии, не вдаваясь в подробности изображения конкретного природного объекта. Если он решает поместить в композицию объекты второй среды, то эти домики, заводы, фабрики располагаются вдалеке, практически на линии горизонта, имеют темный цвет и небольшие размеры. Зритель узнает объект второй среды только по характерному силуэту и названию произведения. Обобщенность места в пейзажных произведениях С.Н. Чернова выявляется выразительность минималистичного, почти беспредметного, решения образа природы.

Творческий путь Юрия Александровича Белокриницкого во многом повторяет путь С.Н. Чернова. Он родился в 1956 году, получил художественное образование в Кемеровском художественном училище и Дальневосточном институте искусств. Вместе с С.Н. Червовым работал в группе «Бедная Лиза». Ю.А. Белокриницкий достаточно много внимания уделяет пейзажу. В последнее время художник создает деревенские пейзажи, пропитанные ностальгией по отчему дому. Приемы условности и обобщенности образа присутствуют в творчестве Ю.А. Белокриницкого. Художник укрупняет и упрощает контур и силуэт изображаемого природного объекта, использует интенсивные цветовые сочетания и отдельный фактурный мазок.

Среди всех кузбасских пейзажистов, окончивших Дальневосточный институт искусств, только Евгения Николаевна Юманова крепко держится за пленэрную практику и трактует пейзажный образ реалистично. Евгения Николаевна Юманова родилась в 1958 году. Она окончила Кемеровское художественное училище в 1973 году и Дальневосточный институт искусств в 1979 году. Ее педагогом

в Кемеровском училище стал молодой выпускник Дальневосточного института искусств Вальдемар Александрович Бурмакин. По словам Е.Н. Юмановой, именно В.А. Бурмакин рекомендовал своим выпускникам поступать в дальневосточный вуз. В своем творчестве Е.Н. Юманова опирается на достаточно реалистичное изображение кузбасского пейзажа. Но обобщенность в художественном решении природного образа в ее работах все же присутствует. Е.Н. Юманова слегка ритмизирует движения облачных масс, отмечает направление ветра в траве и кронах деревьев и подчиняет общему ритму извивы тропинок.

Всем представленным выше художникам чужда концепция лирического пейзажа. Их пейзажным произведениям характерны черты монументализации образа, подчинения природных стихий ритму и обобщению. Обобщение, как правило, происходит по пути минимализма и в изображении деталей, использования интенсивных цветовых сочетаний. Следует также отметить, что в своем видении природы все представленные в статье авторы не переходят грань между предметным и абстрактным, хотя все они применяют приемы абстрагирования. Такие художники, как А.Г. Храбрый и С.Н. Червов абстрагируют природный объект по необходимости для достижения поставленной перед собой художественной задачи. В пейзажах А.Г. Храброго ритмичность и повторяемость форм направлены на усиление животворности природной стихии. С.Н. Червов использует приемы абстрагирования природных форм и контраста масштаба природного мира и среды, созданной человеком, для того, чтобы подчеркнуть доминирование природного начала. Но в отличие от работ А.Г. Храброго, интерпретация природного образа у С.Н. Червова драматичная и несет на себе непоправимые следы человеческого воздействия. Ю.А. Белокриницкий прочно держится за фигуративность в изображении пейзажного образа. Работа Ю.А. Белокриницкого с выразительными средствами сосредоточена на алогичном сочетании плоскостности и объемности. За счет выразительности цвета и фактуры поверхности объектов природы и второй среды в работах Ю.А. Белокриницкого имеют самоценное декоративное значение. Даже реалистическая трактовка природы Е.Н. Юмановой включает в себя ритмичность и обобщенность природных стихий.

В заключение необходимо отметить, что осмысление пейзажа Кузбасса пошло по пути от «топа к типу» от лирического восприятия природы, оберегания ее от наступательных действий человека к созданию воображаемого пейзажного образа. Пейзаж Кузбасса в творчестве А.Г. Храброго, С.Н. Червова и Ю.А. Белокриницкого построен на авторском понимании роли природы в мировосприятии современного человека. Общим для всех этих художников является разрыв с реальностью природных форм, эмоциональность и психологизм в интерпретации конкретного объекта. Абстрагирование и обобщение природных форм до пейзажного символа в творчестве кузбасских художников проходит по разным направлениям. Для А.Г. Храброго характерен ритмичность и экспрессивность красочной поверхности. С.Н. Червов обобщает образ до лапидарной по цвету и фактуре формы. Ю.А. Белокриницкий проводит эксперимент по абстрагированию в изображении поверхностей природного объекта. Противоположную трактовку природного образа предлагает Е.Н. Юманова. Но при всей конкретности реалистичной трактовки образа, Евгения Николаевна отмечает приемы движения природных стихий средствами ритма.

1. Манин В. С. Русский пейзаж: энциклопедия мирового искусства. – М.: Белый город, 2001. 630 с.

2. Зотова О.И. Современное изобразительное искусство Дальнего Востока // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 4. С. 164-171.

References

1. Manin V. S. Russkii peizazh: entsiklopediia mirovogo iskusstva. – M.: Belyi gorod, 2001. 630 s.
2. Zotova O.I. Sovremennoe izobrazitel'noe iskusstvo Dal'nego Vostoka // Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. 2020. № 4. S. 164-171.



Храбрый А.Г. Январь. Х.м., 70x100. Собственность автора



Храбрый А.Г. Ночь на реке. Х.м. 50x70. Собственность автора

ОСТРОВ САХАЛИН В БИОГРАФИИ А. П. ЧЕХОВА

К.Г. Райх,

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Дальневосточный государственный институт искусств, заведующий кафедрой общегуманитарных дисциплин, 690091, г. Владивосток, ул. Петра Великого, дом 3 «А», 8-914-704-62-12, кандидат философских наук, kalina.raih@mail.ru

Аннотация. Великий русский писатель Антон Павлович Чехов в 1890 году совершил путешествие на остров Сахалин. Поездка из Москвы через Сибирь на Сахалин продлилась в течение трёх месяцев, это было долгое и сложное путешествие. О цели путешествия его (для изучения быта каторжников и ссыльных) спорят до сих пор, поскольку остров Сахалин для России, в описываемый Чеховым период, был островом каторжников. Жители России не стремились переезжать на Сахалин – окраину империи, место ссылки для преступников. Жизнь людей на острове была очень тяжела, Чехов познакомился с условиями жизни, бытом каторжан и поселенцев. Это путешествие произвело сильное впечатление на писателя.

Автор путевых записок произвёл перепись островитян, был проведён анализ жизни и быта каторжан и поселенцев, описаны условия сельскохозяйственной деятельности. Антон Павлович обратился к географии, истории открытия острова Сахалин. В книге встречаются описания флоры и фауны. Но большая часть текста посвящена людям: каторжанам и поселенцам, представлены их рассказы о преступлениях, за которые они были осуждены на каторгу. На Сахалине отбывали наказание закоренелые преступники и люди, попавшие на каторгу совершенно случайно, немисливо случайно (каторжник Егор был осуждён за убийство, которого не совершал, плохо проведённое следствие, безразличие судей сломали жизнь доброго и работающего человека). Беспросветное, унылое существование, тоска по России, по Родине, которую навсегда покинули ссыльные, бесхитростный быт, когда обычный дом с людьми напоминает камеру.

По результатам путешествия на остров Сахалин Антон Павлович Чехов создал очерки, путевые записки, часть из них в 1893–1894 годах была опубликована в журнале «Русская мысль». Книга «Остров Сахалин. Из путевых записок» была опубликована в 1895 году. В статье предпринят анализ путешествия А. П. Чехова на остров Сахалин и влияние этой экспедиции на биографию писателя.

Ключевые слова: путешествие, остров Сахалин, каторжники, ссыльные, поселенцы, русская каторга, перепись населения.

THE ISLAND OF SAKHALIN IN THE BIOGRAPHY OF A. P. CHEKHOV

K.G. Raikh,

Far Eastern State Academy of Arts, Head of the Department of General Humanitarian Disciplines, Ulitsa Petra Velikogo, 3A, Vladivostok, Primorsky Krai, 690091, 8-914-704-62-12, Candidate of Philosophy, kalina.raih@mail.ru

Abstract. Great Russian writer Anton Pavlovich Chekhov travelled to Sakhalin Island in 1890. It was long and difficult journey as it took three months to get to the island of Sakhalin from Moscow through Siberia. The real goal of Chekhov's trip (to observe life of convicts and exiles) is still a matter of discussion since Sakhalin Island was regarded as the island of criminals in the described period. The people of Russia were not eager to visit Sakhalin – the outskirts of the Empire, the place of exile for criminals. Island life was very hard for a person at a time when Chekhov examined the living conditions of convicts and settlers. The journey made a deep impression on the writer.

The author of the travel notes conducted the island of Sakhalin's population census, carried out an analysis of convicts and settlers' life, and depicted conditions for the agricultural activities. Anton Pavlovich referred to geography and history of the island discovery. Chekhov's book included the description of flora and fauna, but it generally is about people. The book tells convicts and settlers' stories about their crimes that led them to the katorga. On Sakhalin Island different people serve their sentences, some of them are hardened criminals, others are innocents sent there due to unthinkable misfortune (the convict named Egor was framed for a murder he didn't commit. Poorly conducted

investigation and indifference of judges ruined the life of kind and hardworking man). There are hopeless, dreary existence, a longing for Russia, for home that exiles left forever, and dull way of life resembling a prison cell.

On the results of the trip to Sakhalin Island Anton Pavlovich Chekhov wrote essays and travel notes. Some of them were published in the magazine "Russkaya Mysl" ("Russian Mind"). A book named "Sakhalin Island. From travel notes" was published in 1895. The paper reports the results of an analysis of A. P. Chekhov's journey to Sakhalin Island and the influence of the expedition on writer's biography.

Key words: journey, Sakhalin Island, convicts, exile, settlers, russian katorga, population census.

Великий русский писатель Антон Павлович Чехов в 1890 году совершил путешествие на остров Сахалин для изучения быта каторжников и ссыльных. В это время Сахалин для России был островом каторжников, жители России не стремились переезжать на Сахалин, окраину империи, место ссылки для преступников. Жизнь людей на острове была очень тяжела, Чехов познакомился с условиями жизни, бытом каторжан и поселенцев. Он провёл на Сахалине три месяца и два дня и путешествие произвело сильное впечатление на писателя.

Чехов вёл в путешествии дневник, в котором фиксировал факты, события. Этот дневник стал основанием для формирования будущей книги «Остров Сахалин Из путевых записок».

По результатам путешествия на остров Сахалин Антон Павлович Чехов создал очерки, путевые записки, часть из них (девятнадцать глав) в 1893–1894 годах была опубликована в журнале «Русская мысль». Книга «Остров Сахалин. Из путевых записок» была опубликована в 1895 году. Книга состоит из XXIII глав и формирует интересное повествование о впечатлениях писателя, о жизни каторжников на острове, о природе Сахалина. Путевые записки представляют разнообразный материал: социологическое исследование, публицистические заметки, описание природы, рассказы каторжников и поселенцев, и общие впечатления о путешествии.

О своём путешествии на остров Чехов не говорил и даже скрывал свои намерения, родным и близким писателя эта поездка казалась «случайной» и «неожиданной» [4, с. 580]. Изучением сахалинского периода в творчестве Антона Павловича Чехова занималась Мария Леонтьевна Семанова [см. 2], доктор философских наук, профессор Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена. Мария Леонтьевна одна из первых стала писать о путешествии писателя на Сахалин, её кандидатская диссертация посвящена этой поездке А. П. Чехова. Ясная причина поездки писателя на Сахалин установлена не была. Можно лишь предполагать, что Чехов хотел ощутить новые впечатления от жизни, заняться серьёзным трудом (перепись населения). Следовательно, это гражданская цель: стремление обратить внимание общества на остров Сахалин, место каторги и ссылки.

Во второй половине 80-ых годов XIX века писатель Антон Павлович Чехов популярен, его талант получил всеобщее признание, а в 1888 году Академия наук присудила писателю Пушкинскую премию за сборник «В сумерках» (1887 г.). Литературоведы говорят о «стремительном творческом росте молодого писателя» [см. 1]. Тем удивительнее предпринятое Чеховым путешествие на край русской земли: долгий и изнурительный путь через всю Россию на восточную окраину.

До поездки на Сахалин Чехов изучал литературу о Сахалине, о русских путешественниках Пржевальском, Невельском, Бошняке [4, с. 581]. Изучал работы ботаников, зоологов, геологов, географов, этнографов, медиков; работы путешественников, историю открытия и колонизации острова. Писатель пытался получить разрешение от властей, он письменно обращался к начальнику Главного тюремного управления, к приамурскому и сахалинскому начальству. Но ответа на письма не было.

Хронология пребывания Антона Павловича Чехова на острове Сахалин представлена в статье И. Цупенковой «Маршрутом писателя» [см. 8].

В июле 1890 года автор путевых записок прибыл в г. Николаевск: «боже мой, как далека здешняя жизнь от России!» [5, с. 45]. Противопоставление с метрополией встречаем уже на первых страницах «во всём чувствуется своё собственное, не русское» [5, с. 45], «оригинальная» не русская природа, но самое главное, по приезду, Чехов не уверен в правильности решения предпринять это путешествие: «и зачем я сюда поехал?... и моё путешествие представляется мне крайне легкомысленным» [5, с. 45]. Целей и задач путешествия Антон Павлович не обозначает, он не имеет ни одного

рекомендательного письма [5, с. 46] и понимает, что его могут попросить уехать обратно. Но стремление увидеть каторгу продолжает направлять писателя на «каторжный остров» [5, с. 48].

Впервые увидев туманную полосу Сахалина, Антон Павлович пишет: «Кажется, что тут конец света и дальше уже некуда плыть» [5, с. 48]. Автор знакомит читателя с географией и историей Сахалина. Погода благоприятствовала, и путешественник с увлечением наблюдал резвящихся китов [5, с. 57], однако «настроение духа, признаюсь, было невесёлое, и чем ближе к Сахалину, тем хуже. Я был непокоен» [5, с. 57]. Причина ухудшения настроения автором не называется, однако мы можем предположить, что разговоры с новыми знакомыми способствовали ухудшению настроения: «По доброй воле сюда не заедешь» [5, с. 54], говорит Чехову провожатый, угрюмый матрос. Офицер, сопровождавший солдат, сообщил, что Чехов не имеет права подходить к каторге и колонии, поскольку не является государственным служащим [5, с. 57].

Путешественник прибыл в Александровский пост или город Александровск. Описание города, окрестностей, людей представлено очень живописно и интересно, автор начал посвящаться в «сахалинские тайны» [5, с. 63]. Знакомство с начальником острова Сахалин Кононовичем О.В. произвело приятное впечатление: «Я не могу забыть о том удовольствии, какое доставляли мне беседы с ним...» [5, с. 64]. Начальник острова, по мнению Чехова, образован, начитан, красиво говорит и пишет, проникнут гуманными стремлениями. Он обещал полное содействие Чехову в путешествии, однако, узнав, что писатель планирует находиться на Сахалине несколько месяцев, отметил, что «...жить здесь тяжело и скучно. Отсюда все бегут... и каторжные, и поселенцы, и чиновники» [5, с. 64].

Первые встречи с каторжниками и поселенцами произвели сильное впечатление тем, что они ходят свободно по улицам, встречаются везде, на каждом шагу толпами и поодиночке. Печальная особенность, поразившая исследователя: среди каторжных, ссыльных и поселенцев встречаются мужчины и женщины рабочего возраста, есть старики и дети, но нет юношей 13–20 лет, их на Сахалине не существует [См. 5, с. 66, 76, с. 276]. Объяснение этому факту простое: осуждают на каторгу, как правило, людей взрослых, к ним приезжают жёны, дети. Молодые люди ещё не успевают совершить преступление, чтобы оказаться на Сахалине, а стариками на каторге становятся быстро.

Жизнь на Сахалине скучна, скучны и томительны праздники. «По улицам, освещенным площадками и бенгальским огнем, до позднего вечера гуляли толпами солдаты, поселенцы и каторжные. Тюрьма была открыта. Река Дуйка, всегда убогая, грязная, с лысыми берегами, а теперь украшенная по обе стороны разноцветными фонарями и бенгальскими огнями... смешна, как кухаркина дочь, на которую... надели барышнину платье. ... Даже из пушки стреляли, и пушку разорвало. И все-таки, несмотря на такое веселье, на улицах было скучно. Ни песен, ни гармоники, ни одного пьяного; люди бродили, как тени, и молчали, как тени» [5, с. 68-69].

Антон Павлович встретился с Приамурским генерал-губернатором А. Н. Корфом. Генерал-губернатор поинтересовался у Чехова имеет ли он официальное поручение [5, с. 67], писатель ответил, что не имеет. Барон Корф разрешил Чехову бывать на Сахалине где угодно, и у кого угодно, общаться со всеми, кроме политических заключённых (однако, исследователь творчества Чехова М. Л. Семанова, предполагает, что Чехов нарушил запрет и общался на Сахалине с политическими заключёнными [См. 3]. Была составлена соответствующая разрешительная бумага. Чехов начинает полноценное путешествие по острову. Единственным возможным вариантом побывать во всех населённых местах и познакомиться с жизнью и бытом ссыльных, была перепись населения.

Антон Павлович тщательно и кропотливо переписывает население, продвигаясь по Сахалину. Процесс переписи автор представляет в записках очень подробно [5, с. 70]. На карточках, напечатанных специально для Чехова на Сахалине, помещалась подробная информация о человеке: место проживания, дом, звание, имя, отчество и фамилия, вероисповедание, семейное положение, возраст, грамотность, главное занятие или ремесло, с какого года на Сахалине. Обычно Чехов ходил один, но иногда его сопровождал каторжный или поселенец. За три месяца автор записок обошёл все избы, похожие на общие камеры. Либо не изба, не комната, а «камера для одиночного заключения» [5, с. 77]. В избах нет красного угла, нет дедов и бабок, отсутствуют образа, нет дедовской мебели, нет кошки, «а главное, нет родины» [5, с. 77]. По утверждению переписчика, он успел опросить каждого сахалинца и посетить каждое здание.

Антон Павлович говорит о 10 000 заполненных в процессе переписи населения карточках, однако, современные исследователи истории путешествия Чехова считают, что эта цифра меньше [См. 7].

Чехов последовательно знакомит читателя с постами и селениями. В переписи представлено общее количество домов, хозяйств, пахотных земель, количество скота. Автор путевых записок очень напряжённо работает в течение всего времени пребывания на Сахалине.

Представлено описание Александровской ссыльнокаторжной тюрьмы, Чехов подробно описывает камеры, бараки. Вызывает удивление свободное передвижение каторжных в течение дня. Они могут выходить из тюрьмы без конвоя куда угодно, не носят кандалы [5, с. 93]. Побег не часты, люди смирились – сбежать с острова практически невозможно. Однако есть и уникальные каторжане. В одиночной камере сидит Софья Блювштейн – Сонька-Золотая Ручка. Писателю трудно поверить, что «Это маленькая, худенькая, уже седеющая женщина с помятым старушечьим лицом» [5, с. 94] недавно была красива и очаровывала своих тюремщиков.

Чехов размышляет об общих камерах и потере человеческого облика в этих местах, высказывается против системы общих камер и ратует за то, чтобы заменить общие камеры «жилищами иного типа» [5, с. 97], однако это только общие слова, а не призыв к кардинальным изменениям. Автор осторожен в высказываниях и критике.

Чехов описывает поселения и ведёт статистический учёт, но его внимание обращено не только на каторжных, ссыльных и поселенцев. В XI главе читатель встречается с описанием коренных жителей: гиляков, айнов, орочей. Чехов описывает численность, состав, наружность, одежду, жилища, пищу, sloжение. Можно назвать эту главу этнографическим очерком о коренном населении Сахалина.

10 сентября 1890 года Чехов отправляется на Южный Сахалин. Он продолжает перепись населения, однако автор сетует: «Я утомился или обленился и уж на юге работал не так усердно, как на севере» [5, с. 209]. Именно на юге Сахалина Чехов знакомится с народом айно и пишет о них: «...это народ кроткий, скромный, добродушный, доверчивый, общительный, вежливый, уважающий собственность, на охоте смелый и, даже интеллигентный» [5, с. 234].

Во время путешествия по Сахалину Чехов оказывал врачебную помощь больным. А в Александровском лазарете вёл полноценный врачебный приём [5, с. 391]. В XXIII главе представлена статистическая выкладка Чехова-врача о заболеваниях, смертности и состоянии врачебной помощи на Сахалине.

Удивительный факт: автор описывает путешествие на Сахалин, но в книге нет описания пути обратно, домой. Край земли, остров каторжных не держит Чехова. В конце повествования он описывает приём больных, который провёл в Александровском лазарете. Автор представляет статистический отчёт о лекарствах. Впечатление от такого финала: есть надежда на выздоровление общества, людей, страны. Аллегория со вскрытым нарывом у больного мальчика [5, с. 392] наводит на мысль, что само описание острова, бытия его обитателей и был процесс «вскрытия нарыва», каким представляется каторга и ужасные условия жизни на ней.

13 октября 1890 года Чехов покидает Сахалин. С 15 по 19 октября 1890 года Антон Павлович побывал проездом во Владивостоке. Путь его лежал через Японское море, Индийский океан, Суэцкий канал, Чёрное море в Одессу (Владивосток-Гонконг-Коломбо-Одесса-Москва). После отсутствия в течение 8 месяцев писатель вернулся в Москву 08 декабря 1890 года.

Путешествие на Сахалин стало частью биографии Антона Павловича Чехова. Что оказывается важным?

1. Чехов хотел показать широкую панораму жизни человека, и жизнь каторжан на острове была неотъемлемой частью общей картины мира. Эта неизведанная, неописанная часть жизни подданных Российской империи запечатлена на страницах книги «Остров Сахалин. Путевые записки».

2. В процессе путешествия по острову Антон Павлович Чехов провёл полную перепись населения острова Сахалин. Он заполнил около 10 000 карточек. Кроме заполнения, Чехов проводил опрос населения. По сути, была предпринята перепись населения и дан социологический анализ. Это серьёзный научный труд, уникальный источник статистики. Мы видим другого Чехова – учёного и систематизатора.

3. Автор собрал большое количество документов о жизни, труде сахалинских каторжников, поселенцев, о деятельности тюремного начальства. В книге научные факты изучения жизни каторжных и

поселенцев сочетаются с художественным описанием быта. «Дать факты, проверенные, точные, – основная цель Чехова» [4, с. 592].

4. Чехов был потрясён увиденным на острове Сахалин. Печальные мысли и переживания о судьбах людей, грусть безысходности. Забыться можно только в единении с природой. Приятные воспоминания автора от прогулки к маяку: «море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой, ни с ссыльной колонией, и тут только осознаёшь, как скучно и трудно живётся внизу» [5, с. 111].

5. Путешествие на Сахалин Чехов всегда упоминал в анкетах. Эту поездку он не забудет никогда. Друзья Антона Павловича считали, что путешествие на Сахалин подорвало здоровье писателя и стало причиной преждевременной гибели.

6. В процессе поездки на Сахалин Чехов оказался свидетелем сложного исторического процесса «передвижение границы между Россией и Японией, совместную жизнь русских и японцев и коренных народов, особенно характерную для южной части острова» [См 6,]. Японский автор Цунэко Мотидзуки предполагает, что такой опыт навёл Чехова на размышления о русско-японских отношениях и самой Японии [См. 5, глава XIV].

7. Факты, изложенные в книге «Остров Сахалин. Из путевых записок», вызвали отклик общественности и привлекли внимание властей к проблеме каторжан. Главное тюремное управление отравило на Сахалин чиновников с проверкой. Произошли реформы: были упразднены телесные наказания для женщин, изменён закон о браках для ссыльных, увеличено пособие на содержание детских приютов, отменена вечная ссылка и пожизненная каторга. Можно смело сказать, что это заслуга Антона Павловича Чехова, результат влияния книги «Остров Сахалин».

Представление Чехова о драме человеческого существования и тяжести бытия нашло подтверждение в предпринятом писателем путешествии на Сахалин. Автор книги «Остров Сахалин. Из путевых записок» подчёркивает и ярко показывает беспросветный ужас существования каторжных, ссыльных и поселенцев. Не предлагается никакого решения обозначенной проблемы, нет чётко выраженного финала, но сам факт столь отважного и трудного переживания, в котором оказался А. П. Чехов, проведя на острове три месяца и два дня, стал ярким примером гражданского подвига человека, писателя, мыслителя, врача. Подвиг, по нашему мнению, заключался и в самом путешествии и, самое главное, в той кропотливой работе, которую проделал писатель.

Чехова на Сахалине помнят и чтут. Есть музей книги А. П. Чехова «Остров Сахалин», музей Чехова в Александровске-Сахалинском, Сахалинский международный театральный центр им. А. П. Чехова (Чехов-центр). В честь Чехова на Сахалине названы: село Чехов (недалеко от Холмска, до 2004 г. город), пик Чехова в окрестностях Южно-Сахалинска, река Чеховка, улицы Чехова в сахалинских городах.

1. Бердников Г. Признание (Чехов удостоивается Пушкинской премии...) // Вопросы литературы. – 1985. – № 1. – 106-149.

2. Гордович К. Д. Мария Леонтьевна Семанова. В 100-летию со дня рождения [Электронный ресурс] // URL.: // <https://cyberleninka.ru/article/n/mariya-leontievna-semanova-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/viewer> (Дата обращения 23.03.2024).

3. Семанова М. Л. Общался ли Чехов на Сахалине с политическими ссыльными // Русская литература. – 1972. – № 1. – С. 146-157.

4. Семанова М. Л. Примечания «Остров Сахалин. Из путевых записок» // Чехов А. П. Остров Сахалин. Из путевых записок. Собрание сочинений в 12 томах, т. 10 // Под общей редакцией В. В. Ермилова, К. Д. Муратовой, З. С. Паперного, А. И. Ревякина. Примечания Н. И. Гитович и др. Оформление художника Н. Шишловского. – М.: Государственное издательство художественной литературы 1960-1964 г., т. 10, 1963 г. – 634 с. / С 580–609.

5. Чехов А. П. Остров Сахалин. Из путевых записок. Собрание сочинений в 12 томах, т. 10 // Под общей редакцией В. В. Ермилова, К. Д. Муратовой, З. С. Паперного, А. И. Ревякина. Примечания Н. И. Гитович и др. Оформление художника Н. Шишловского. – М.: Государственное издательство художественной литературы 1960-1964 г., т. 10, 1963 г. – 634 с.

6. Цунэко Мотидзуки Исторический контекст путешествия Чехова [Электронный ресурс] // URL.: // https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no6_2_ses/chapter2.pdf (Дата обращения 23.03.2024).

7. Цупенкова И. А. О подготовке к изданию материалов сахалинской переписи А. П. Чехова 1890 года [Электронный ресурс] // URL.: // https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no6_2_ses/chapter5.pdf (Дата обращения 23.03.2024).

8. Цупенкова И. Маршрутом писателя // Совет. Сахалин. – 2005. – 22 апр.; 6, 31 мая; 1 июля; 2 авг.; 1, 29 сент. [Электронный ресурс] // URL.: <http://chehov-lit.ru/chehov/bio/cupenkova-marshrutom-pisatelya.htm> (Дата обращения 23.03.2024).

УДК 327

СОВРЕМЕННОЕ ЖУРНАЛИСТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМАЦИИ МЕДИАСИСТЕМЫ: ТРЕНДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Л.И. Распутная,

к. полит. н., доцент Школы искусств и гуманитарных наук (ШИГН) ДВФУ,
690922, г. Владивосток, о. Русский, кампус ДВФУ, корпус F, ауд. F731,
e-mail: rasputnaya.li@dvfu.ru, тел. +79024810088

Аннотация. В статье затрагиваются вопросы развития медиасистемы Дальнего Востока России, рассматривается специфика деятельности мультимедийных средств массовой информации как неотъемлемой части информационного общества. Автор анализирует особенности современного журналистского образования уровня бакалавриата и магистратуры, работу новых образовательных стандартов в сфере журналистики, трансформацию процессов развития направления подготовки «Журналистика» в вузе. Особое внимание уделено практикоориентированному подходу к обучению с учетом актуальных запросов работодателей и трансформации отрасли медийных коммуникаций, оказывающей влияние на указанные аспекты.

Ключевые слова: журналистика, журналистское образование, Дальний Восток России, национальные интересы, средства массовой информации, медиа, медиасистема, образовательные стандарты, тренды.

MODERN JOURNALISM EDUCATION IN TERMS OF THE MEDIA SYSTEM TRANSFORMATION: TRENDS AND PERSPECTIVES

L.I. Rasputnaya,

candidate of political sciences, associate professor of the School of Arts and Humanities (SHIGN)
FEFU, 690000, Vladivostok, o. Russian, FEFU campus, building F, room. F731, e-mail: rasputnaya.li@dvfu.ru, tel. +79024810088

Abstract. The article touches upon the development of the modern media system of the Russian Far East, the specifics of the activities of modern multimedia media as an integral part of the modern information society. The author also examines the specifics of modern journalism education at the undergraduate and graduate levels, the features of new educational standards in the field of journalism, the transformation of the processes of higher education in the “Journalism” profile at the university level. Particular attention is paid to the specifics of practice-oriented education in this area, taking into account the current requests of employers and the peculiarities of the transformation of the media communications industry, which influences these processes.

Key words: journalism, journalistic education, Russian Far East, national interests, mass media, media, media system, educational standards, trends.

Современная цивилизация существует в условиях так называемого информационного общества, в котором большинство работающих полностью занято (или хотя бы частично участвует) в производстве, хранении, переработке и реализации информации, особенно высшей её формы – знаний. Для этой стадии развития общества и экономики характерны следующие особенности:

- увеличение роли информации, знаний и информационных технологий в жизни общества;
- возрастание числа людей, занятых информационными технологиями, коммуникациями и производством информационного контента и услуг, рост доли их труда в валовом внутреннем продукте;
- развитие информатизации общества с использованием телефонии, радио, телевидения, сети Интернет, а также традиционных и электронных СМИ, включая так называемые «новые медиа».

Создание глобального информационного пространства, обеспечивает следующие возможности:

- эффективное информационное взаимодействие людей;
- доступ к мировым информационным ресурсам;
- удовлетворение потребностей в информационных продуктах и услугах;
- развитие электронной демократии, информационной экономики, электронного государства, электронного правительства, цифровых рынков, электронных социальных и хозяйствующих сетей.

Сформировавшись в конце XX века, такой тип развития цивилизации, которую ряд ученых рассматривает как новый, четвертый тип общества (следующий за постиндустриальным), естественно, вызвал практически тектонические сдвиги в структуре общественных процессов. Роль медиа в такой ситуации существенно возрастает, что стало совершенно очевидно в начале XXI века [9, С.181].

Современная медиасистема становится всеобъемлющим механизмом, пронизывающим все сферы деятельности и направленным на полное сопровождение жизни индивида, влияющим на общественное мнение и формирование информационной картины мира [13, С.280]. Для России, как и для любого развитого государства, эти процессы также имеют принципиальнейшее значение, поскольку средства массовой информации уже привычно рассматриваются как неотъемлемая часть общественных институтов и четвертая власть [3].

В настоящее время современная медиасистема как в мире, так и в Российской Федерации находится в состоянии непрерывных изменений, обусловленных как конверсией запросов общества к медиа, так и совершенствованием возможностей для распространения информации по каналам массовой коммуникации, техническим прогрессом в целом [4, С.10].

Необходимо отметить, что для средств массовой информации характерны определенные функции, которые частично являются «классическими» и всегда были присущи СМИ, начиная с появления первых газет, а частично уже отражают новые реалии XXI века, со всеми техническими новшествами и постоянно возрастающей социальной мобильностью индивидов, в принципе невозможной без получения адекватной информации из общественных каналов [2, С.17].

Так, к «классическим» функциям медиа сегодня мы можем отнести следующие:

- *Информационная.* СМИ предоставляют своей аудитории информацию о последних новостях и событиях, обеспечивая сбор и передачу населению сведений, касающихся любой из сфер общественной жизни (экономической, социальной, политической, духовной);

- *Социальная (социализационная).* СМИ способны изменять мышление других людей, навязывать свою систему ценностей, формировать общественное мнение. Эта функция усиливается в настоящее время в связи с существенным увеличением количества медиаканалов и плотности информации в них;

- *Образовательная.* При помощи средств массовой информации население получает различные сведения, которые способны сформировать знания в тех или иных областях. Создаются условия для образования и самообразования людей, донесения знаний, расширения познавательных способностей человека;

- *Культурологическая.* Это ознакомление с достижениями культуры и искусства, передача культурных ценностей из поколения в поколение; сегодня эта функция также актуальна в связи с быстрым ростом сегмента массовой культуры;

- *Управленческая.* Это мобилизация масс для решения конкретных социальных, экономических, политических задач. Обилие медиа в современности при наличии в любом государстве государственных либо прогосударственных медиа сохраняет значимость данной функции;

- *Регулирующая*. Это воздействие на массовую аудиторию (установление контактов, достижение контроля над массовым сознанием) с целью формирования общественного мнения к различным явлениям любой из сфер общества; усиливает свою значимость по очевидным причинам.

К функциям, роль которых в настоящее время показывает устойчивый тренд к развитию, по мнению автора, можно отнести следующие:

- *Контрольная* (критики и контроля). Основывается на авторитете общественного мнения. Деятельность властных структур, их бездействие, положение дел в различных сферах жизни общества, назревшие проблемы становятся объектом внимания СМИ, получают общественную огласку и оценку, как юридическую, так и моральную; предполагается опрос и отражение различных точек зрения;

- *Мобилизационная*. Это воздействие на общество с целью совместного решения важных проблем, побуждение людей к определенным политическим действиям (или сознательному бездействию), вовлечение в политику, экономику и социальные процессы;

- *Интегративная*. Это формирование коллективного интереса к внутренней и внешней политике и его отражение в СМИ;

- *Артикуляционная*. Предполагает изучение и представление насущных интересов и потребностей всех слоев современного общества.

Кроме того, по наблюдениям специалистов, в связи с развитием новых технологий происходит изменение субъектной структуры цифровой медиасреды: наряду с профессионалами (традиционные СМИ) появляются «новые профессионалы» (блогеры, инфлюенсеры), а также «новые медиа»; также трансформируется аудитория / пользователи [1, С. 15] Меняется мотивация людей при выборе информационных источников и различных видов контента, что также влияет на ценностные ориентации населения, на процессы их социализации и самореализации [7, С. 22].

По мере того как пользователи социальных медиа обращают меньше внимания на источник потребляемого контента и руководствуются, осознанно или неосознанно, мнением друзей или рекомендательными алгоритмами, тексты профессиональных журналистов оказываются в одном ряду с текстами любителей – блогеров, инфлюенсеров – всех тех, кто в эпоху традиционных средств массовой информации практически не имел прямого выхода на массовую аудиторию, кто ни на практике, ни в теории не рассматривался в качестве самостоятельного субъекта медиасреды [10, С. 116]. Такая ситуация, безусловно, также побуждает рассматривать традиционные СМИ как опорную часть всей медиасистемы, поскольку для них есть устоявшиеся принципы функционирования и профессиональные требования, а значит, она более надежна, предсказуема и прогнозируема, имеет меньше рисков с точки зрения защиты общественных интересов [8, С. 322].

В условиях современной быстрой смены общественных парадигм, нестабильности процессов в мире и динамичного развития техники и технологий на повестку дня выходят вопросы изменения подходов к профессиональному журналистскому образованию, актуализации общих принципов подготовки будущих специалистов для медиаотрасли [6, С.130].

По мнению автора, наиболее очевидными трендами в развитии современного медиаобразования являются следующие:

- *Изменение структуры системы образования*. Здесь важно, насколько она является централизованной, насколько понятны подходы к ее организации в масштабах разных вузов, а также на региональном уровне;

- *Постоянное совершенствование образовательных стандартов*, их дополнение требованиями, отвечающими актуальным запросам, более подробная регламентация компетенций будущих выпускников;

- *Активное включение в образовательный процесс практических аспектов деятельности современных медиа*, изучение и анализ значимых изменений в системе;

- *Отражение ключевых подходов государства к регулированию медиаотрасли*, в том числе учет актуальных запросов реального сектора экономики и общества на деятельность медиа;

- *Отражение прогнозируемых изменений в медиаотрасли в образовательных программах* с тем, чтобы через 4–5 лет выпустить специалистов, адекватно подготовленных к состоянию рынка с учетом возможных процессов, которые будут происходить к этому моменту [5, С. 481].

В целом, необходимо отметить, что медиаобразование дает навыки и концептуальные рамки потребителям информации, членам семей и общин, каждому гражданину любой страны. Эти знания необходимы в нашей повседневной жизни. Однако они также должны стать частью профессионального образования юристов, врачей, бизнесменов и специалистов смежных профессий [11, С. 15]. Чтобы быть лидером в своей профессиональной деятельности, нужно быть именно медиаграмотным – этого требуют и современное медиапространство, и общество, и сама специальность. К примеру, если обратиться к медицинской сфере, то сегодня зачастую пациенты опережают врачей, пользуясь медиавозможностями [13]. Вместе с тем, многие исследователи как в России, так и за рубежом, указывают на нехватку педагогов по медиаобразованию [12, С.7]. К числу наиболее актуальных и показательных моментов, на которые обращают внимание эксперты в области медиаобразования, можно отнести такие:

- В проекте нового федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС) для студентов-журналистов предусматриваются следующие компетенции: универсальные компетенции (УК) – единые для всего высшего образования (устанавливаются ФГОС и ОС вузов); базовые компетенции (БК) – единые для новых УГСН (устанавливаются ФГОС и ОС вузов); общепрофессиональные компетенции (ОПК) – единые для новых направлений подготовки (устанавливаются ФГОС и ОС вузов); профессиональные компетенции (ПК) – дифференцированные для новых квалификаций (устанавливаются ООП конкретных вузов);

- Пилотный проект Минобрнауки России предусматривает следующие уровни образования: базовое высшее (вместо бакалавриата) и специализированное высшее (с программами магистратуры). При этом возможные сроки обучения составляют: базовое высшее (4–6 лет) и специализированное высшее образование (1–3 года).

- Позиция ФУМО/УМС в области журналистики по срокам обучения (формула «5+2») в настоящее время предусматривает 5 лет базового высшего образования (+ 1 полноценный учебный семестр и 1 семестр на написание ВКР) и 2 года специализированного высшего образования (магистратура в прежнем формате).

- В нескольких вузах страны в качестве эксперимента по ряду специальностей высшего образования вводятся новые программы подготовки, в том числе по направлению «Журналистика и новые медиа», предусматривающие ускоренный выход специалистов на рынок труда, более активное участие работодателей, вариативность сроков и результатов обучения, формирование микроквалификаций и микростепеней.

Следует особо отметить, что для современного Дальнего Востока России внимание к журналистскому образованию выглядит очевидным приоритетом, поскольку опережающие темпы развития крупнейшего по территории федерального округа страны, а также перспективы расширения международного сотрудничества нуждаются в соответствующем информационном сопровождении, формировании адекватной медийной системы, которая будет эффективной только при условии дальнейшей качественной подготовки кадров. Базовыми для решения этой задачи в регионе остаются признанные центры медиаобразования, такие как Дальневосточный федеральный университет (ДФУ).

Окончательные контуры трансформации современного медиаобразования станут понятны в ближайшее время. Очевидно, что эти процессы потребуют активной включенности как крупных практиков из медиаотрасли, так и экспертов ведущих центров журналистского образования, к примеру, экспертов Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета.

1. Аргылов Н.А. Высшее журналистское образование на Дальнем Востоке: история ДВГУ – ДВФУ // Журналистика и общественные коммуникации в цифровом пространстве: создавая смыслы. Владивосток, 2021. С. 7-16.

2. Будолак М.С. Понятие «социальные медиа» // Петербургская школа PR: от теории к практике / отв. ред. А.Д. Кривоносов. СПб., 2009. Вып. 7. С. 15–23.

3. Варганова Е.Л. Медиапотребление на современном этапе нуждается в исследованиях // Медиа-тренды. 2020. № 1. 16 марта. Режим доступа: https://www.journ.msu.ru/downloads/2020/MediaTrendi_73.pdf (дата обращения 20.09.2023)

4. Вартанова Е.Л. К вопросу о последствиях цифровой трансформации медиасреды // Меди@льманах. 2022. № 2. С.8-13
5. Зарубина Н.К., Овчинкин О.В., Пыхтин А.И. Оценка качества подготовки абитуриентов при приеме в вуз по результатам ЕГЭ и итоговому сочинению // Фундаментальные исследования. 2015. № 8 (ч. 3). С. 481-485.
6. Кто вы? Акулы пера или дятлы клавиатуры? // Учебное пособие / В.Л. Агапов, К.В. Барина, Л.А. Васильева, П.Ю. Самойленко, И.С. Гладкова, Л.Ю. Григорьева, Р.А. Захаркин, Л.Е. Кириллова, Т.Д. Лыкова, Е.Ю. Олейникова, Т.В. Прудкогляд, Л.И. Распутная, Е.В. Федорова. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2020. 134 с.
7. Липатова А.В. Медиапотребление молодёжи в социальных сетях: обзор мировых и российских практик // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2023. №2 (59). С. 20-23.
8. Медиапотребление «цифровой молодежи» в России : монография / под ред. Д. В. Дунаса. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2021. 406 с.
9. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. 2-е изд., испр. М. : УРСС, 2002. 239 с.
10. Пятова А.В. Роль массмедиа в формировании ценностных ориентаций молодежи // Общество: философия, история, культура. 2022. № 10. С.114-118.
11. Смирнова О.В., Шкондин М.В. Исследования медиа и журналистики в контексте конфликтологии: системно-теоретические аспекты // Вопросы теории и практики журналистики. 2021. Т. 10. № 1. С. 5-21.
12. Тулупов В.В. Подготовка медиаспециалистов в вузах современной России: проблемы и перспективы // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2022. № 1. С. 4–9.
13. Якова Т.С., Янгляева М.М. Лидерство в гуманитарной сфере: интерес к журналистике в регионах мира в условиях «академического капитализма» // Вопросы теории и практики журналистики. 2023. Т. 12, № 2. С. 278–295.
14. Jenkins H., Purushotma, R., Clinton, K., Weigel, M. & Robinson, A. J. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century / H. Jenkins, R. Purushotma, K. Clinton, M. Weigel & A. J. Robinson [Electronic resource]. – URL: <http://www.newmedialiteracies.org/files/working/NMLWhitePaper.pdf>.(accessed: 27.02.2024)

УДК 75.051

ОТРАЖЕНИЕ ГОРОДСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ГОРОДСКИХ ПЕЙЗАЖАХ (НА ПРИМЕРЕ ВЛАДИВОСТОКА)

Т.В. Рябкова,

аспирант Департамента искусств и дизайна Школы искусств
и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета,
о. Русский, п. Аякс, 10, г. Владивосток, Россия, 690922,
тел. 8-934-100-00-20, riabkova.tv@dvfu.ru

Аннотация. В настоящей работе автор исследует влияние художественной репрезентации городской среды на формирование и восприятие городской идентичности. Рассматривается, какие аспекты городских пейзажей влияют на формирование связи между горожанами и их городом. Автор анализирует художественные образы города, пытаясь выявить те элементы и детали, которые наиболее точно передают дух и атмосферу Владивостока.

Применяя семиотический подход, автор выделяет и анализирует ряд элементов, характеризующих образ Владивостока как города у моря. При помощи стилового анализа в работе показано, как отражаются репрезентативные

элементы в художественном образе. Объективные представления о географическом положении города трансформируются в художественном образе и становятся частью идентичности культурного ландшафта.

Статья раскрывает отражение уникальной городской идентичности в современных произведениях живописи приморских художников. Исследование предлагает новый взгляд на восприятие городской среды через призму художественных произведений, позволяя лучше понять взаимосвязь между искусством и городской культурой. Подчеркивается значимость художественной репрезентации для формирования городской идентичности и укоренения связи между человеком и его местом проживания.

Ключевые слова: городская идентичность, художественный образ, городские пейзажи, Владивосток, семиотический подход, пространственные маркеры, художественные образы, стилиевой анализ, искусство, городская культура

REPRESENTATION OF URBAN IDENTITY THROUGH ARTISTIC IMAGERY IN CITYSCAPES (USING VLADIVOSTOK AS AN EXAMPLE)

T.V. Riabkova,

Postgraduate Student, Far Eastern Federal University,

10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok, Russia, 690922, riabkova.tv@dvfu.ru

Abstract. In this paper, the author explores the influence of artistic representation of the urban environment on the formation and perception of urban identity. The article examines which aspects of urban landscapes influence the formation of connections between citizens and their city. The author analyzes artistic images of the city, trying to identify those elements and details that most accurately convey the spirit and atmosphere of Vladivostok.

Using a semiotic approach, the author identifies and analyzes a number of elements that characterize the image of Vladivostok as a city by the sea. Using stylistic analysis, the work shows how representative elements are reflected in the artistic image. Objective ideas about the geographical location of the city are transformed in an artistic image and become part of the identity of the cultural landscape.

The article reveals the reflection of a unique urban identity in modern works of painting by seaside artists. The study offers a new perspective on the perception of the urban environment through the prism of artistic works, allowing us to better understand the relationship between art and urban culture. The importance of artistic representation for the formation of urban identity and strengthening the connection between a person and his place of residence is emphasized.

Key words: urban identity, artistic image, cityscapes, Vladivostok, semiotic approach, spatial markers, artistic representations, stylistic analysis, art, urban culture.

Изучение городской идентичности через художественный образ в городских пейзажах становится все более актуальным для современного общества, где урбанизация и глобализация являются значимыми процессами. Город представляется как сложная система, насыщенная разнообразием зданий, улиц, площадей, обитателей, культур и традиций, обладает своей уникальной атмосферой и характером, которые формируют его идентичность. Исследование художественных образов городских пейзажей позволяет лучше понять связь между городом и его обитателями, их восприятием окружающей среды. Анализ художественных работ помогает выявить тенденции развития городской среды, изменения в ее облике под воздействием социокультурных и экономических факторов.

Как утверждает С.С. Аванесов, «город является сложной культурно-антропологической системой, выражающей себя через стилистически различные визуальные конструкты – как физические (облик, внешний вид), так и ментальные (образ, миф)» [2]. Сочетание объективных факторов, к которым относят экономические, демографические, географические, исторические, и аффективного компонента, который представляет собой субъективное переживание влияния этих факторов, и формирует идентичность города как синтез образов городской территории, представления о городском сообществе и городском социуме [6]. Изучение отражения городской идентичности через художественные образы в городских пейзажах является важным для понимания культурных особенностей, исторического развития и современного состояния городов.

Данное исследование позволяет рассмотреть вопрос идентичности города через призму художественной интерпретации его облика. Сегодня, в условиях неоспоримого влияния технологий и глобализации, понимание и сохранение особенностей идентичности каждого конкретного города

становится все более важной задачей. Для этого ключевым становится рассмотрение городского пространства как текста, где в отдельных элементах, единицах культурной информации, выражается, с одной стороны, воспроизведение культурного опыта, сохранение традиций и смыслов, а с другой, обеспечение динамики развития за счет творческих инноваций. В данной работе мы обращаем внимание на отражение культурного кода города не через вербальные, а через визуальные элементы – в живописи приморских художников.

Исследование художественных образов городских пейзажей как метод анализа и передачи особенностей городской среды не только позволяет понять эмоциональный и культурный контекст города, но и выявить изменения, происходящие в его идентичности под воздействием современных перемен. Уникальный взгляд художников на городские пейзажи открывает новые грани в понимании важности сохранения и развития культурного наследия городов. Таким образом, новизна темы заключается в ее актуальности для современного общества, где идентичность городов становится символом их истории, культуры и развития.

Основной целью исследования является изучение способов, средств и принципов визуального представления городской среды как носителя уникальной культурной идентичности. Основные задачи включают в себя:

1. Анализ художественных произведений, направленный на выявление специфических черт и особенностей городской идентичности, отраженных в пейзажах городов. Это позволяет раскрыть уникальные аспекты городской культуры, архитектуры, истории и общественной жизни.

2. Изучение влияния объективных факторов, к которым относят географические особенности, исторический контекст и глобальные процессы на формирование городской идентичности, выраженной в художественных образах городских пейзажей.

3. Определение специфических методов и техник визуального искусства, используемых художниками для передачи и уточнения городской идентичности через образы городских пейзажей.

4. Концептуализация значения саморефлексии современных городов в контексте сохранения своей уникальности и идентичности.

Таким образом, целью исследования является глубокое понимание механизмов и способов отражения городской идентичности через художественные образы городских пейзажей на примере творчества художников г. Владивостока.

Современные исследователи под городской идентичностью понимают «устойчивое представление человека о себе как о жителе именно этого города, естественное ощущение своей связи с городом, эмоциональное отношение к факту собственной соотнесенности с городом и его жителями» [3, с. 14]. Одним из механизмов формирования такой идентичности можно назвать конструирование в символической сфере визуальных образов городской территории. Художественное изображение городского пейзажа играет значительную роль в репрезентации города. Художники через свои произведения могут показать особенности города, его архитектурные достопримечательности, уличные сцены, повседневную жизнь жителей. Они способны передать эмоциональное состояние города, его особенности, «дух места».

Тем не менее основой для формирования образа будут объективные факторы: география города, его климатические и ландшафтные особенности, исторические факты. В настоящей работе мы рассмотрим, как в изображении Владивостока отражается образ «город у моря».

Наиболее очевидным визуальным элементом в таком случае будет изображение моря и побережья. Как утверждает исследователь жанра марины А.Ю. Капинус, можно выделить два вида с точки зрения пространственных особенностей взгляда художника – с берега или с палубы корабля [4, с. 69]. Примерами работ, отражающих взгляд с берега, можно назвать картины В.А. Камовского «Штиль. Золотой Рог» (2019), С.М. Черкасова «У моря» (2008) и др. Среди работ, отражающих оптику с моря, можно указать картины Ю.А. Аксенова «Город у моря» (2010), В.И. Шилиев «Город Владивосток. 1899» (2010).

Среди других пространственно-визуальных маркеров, характеризующих Владивосток как город у моря, можно выделить:

1. Мосты. Ставшие символами города, мост через бухту Золотой рог и мост на о. Русский отражены во множестве картин приморских художников. Здесь можно упомянуть работу С.Д. Горбачева

«Мост» (2012), В.И. Шиляева «Золотой мост Владивостока» (2015), Е. В. и О. В. Осиповых «Мост строится» (2012) и др. [5].

2. Порт и корабли. Здесь стоит выделить несколько элементов, формирующих различные образы: портовые краны, грузовые корабли – город как торгово-промышленный центр (А. Голованова «Владивосток» (2021), В. Зинадшина «Вечереет» (2019), М. Башкова «Порт Владивосток» (2020), Д. Лучинин «Город восходящего солнца» (2020));

военные суда – город-крепость, форт на дальневосточных рубежах страны (В.В. Косенко «Охраня родной берег» (2021), Л.А. Козьмина «Смотрители маяка» (2009));

парусники, лайнера – город как центр туризма (С.М. Черкасов «Парусник “Надежда”» (2021), М. Давидович «Закатное» (2021).

3. Маяки. Во Владивостоке маяки являются неизменным объектом привлечения туристов, несмотря на то что большинство из них закрыты для посещения. Самым популярным, безусловно, можно назвать маяк на Токаревской кошке. Так, в ироничной картине Р. Гвоздева «Селфи» изображен ряд однотипных фигур, фотографирующихся на фоне маяка и проплывающего контейнеровоза. Н.А. Лоншаков создал триптих «Три маяка (Басаргина, Назимова, Токаревского)» (2021), а также целую серию линогравюр с маяками всего Приморья.

Маяк – настолько важный символ, что Н.А. Лоншаков использовал его как обрамляющую форму для всего города. Его линогравюра «Город-маяк» (2016) представляет собой устремляющийся вверх образ Владивостока; у основания собраны море, лодка, деревья, одноэтажные домики, а выше – машины, узнаваемый Золотой мост, высотные здания. Другим вариантом обрамления города в морской символ стала линогравюра Н.А. Лоншакова «Штурвал» (2015), где оба моста (Золотой и Русский), здания, маяк, корабли замкнуты во внутренний круг штурвала.

Особенно интересно рассмотреть и другие символические образы представления города. Широко известен «Остров Владивосток» Л.А. Козьминой (2015), где основные символы города представлены как сказочный остров. Не менее интересен образ города на спине кита. Л.А. Козьмина изобразила город внутри гигантской рыбы, которая проглатывает корабли («Корабли мира. Порт Владивосток. (2007)). Линогравюра Н.А. Лоншакова «Кит-цепелин» (2019) помещает город на спину огромного кита, который парит в воздухе. Мурал «Рыба-кит» (2010) выполненный группой «33+1», на фасаде дома по адресу Владивосток, ул. Светланская, 4, также представляет город на спине у рыбы. По словам художников, они создавали «образ самодостаточного, независимого поселения в окружении моря-океана» [1].

Такие образы одновременно связаны со сказочностью – «чудо-юдо, рыба-кит», – а также олицетворяют замкнутость, ограниченность пространства, скупенность на небольшом клочке земли. Такую же сюрреалистичную сжатость можно отметить в работе В.И. Галактионова «Дом на песке» (2015). Её можно связать с ландшафтными особенностями города, где многоуровневость построек связана со значительным перепадом высот. Можно подметить и символическую оторванность города от остальной страны: как пространственную (транспортная недоступность), так и временную (разница в часовых поясах).

Косвенно подтверждают образ города у моря многочисленные изображения морских обитателей: рыба, морские коттики, крабы, ракушки, морские звезды и т.д. (33+1, мозаика «Танец со звездой» (2016), Н. Попович «Восемь склянок» (2017)).

Таким образом, идентичность города формируется в ходе символического производства городских смыслов через визуальные и вербальные следы их репрезентации. Н.Г. Федотова считает, что внутренний ресурс городской идентичности во многом держится на уникальности города, которая как раз и задает идентификационные коды, с помощью которых мы осмысляем, отождествляем, «переживаем» город и отличаем его от других [7].

В настоящем исследовании мы показали как объективные представления о географическом положении города трансформируются в художественном образе и становятся частью идентичности культурного ландшафта. Изучение элементов создания городской идентичности сможет использоваться для определения социокультурных проблем, в том числе связанных с формированием локального патриотизма. Проведенный семиотический анализ картин приморских художников вводит их творчество в научный оборот.

1. 33+1. Муралы. Фасады. URL: <https://33plus1.ru/facade/sailboat> (дата обращения: 16.03.2024).
2. Аванесов С.С. Визуальные паттерны городской среды и локальная идентичность // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2023. – № 4(38). – С. 14–36. – DOI: 10.23951/2312-7899-2023-4-14-36
3. Горнова Г.В. Структура городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2018. – № 3(20). – С. 14–16. – EDN: YQDNTN
4. Капинус А.Ю. Жанр «марина» и его разновидности в творчестве художников Приморского края // ИКОНИ. – 2020. – № 4. – С. 63–72. – DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.063-072
5. Рябкова Т.В. Культурные коды города в живописи приморских художников // Российское дальневосточное искусство и мир: Международная научная конференция, Владивосток, 08–09 апреля 2021 года. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2022. – С. 167–174. – EDN: HBVQTA
6. Санникова О.В. Идентичность города в структуре городской идентичности жителей Ижевска // Вестн. Удм. унта. Социология. Политология. Международные отношения. – 2023. – Т. 7, вып. 1. – С. 35–49. – DOI: 10.35634/2587-9030-2023-7-1-35-49
7. Федотова Н.Г. Внутренний потенциал городской идентичности // Общество. Среда. Развитие. – 2023. – № 3(68). – С. 130–133. – DOI: 10.53115/19975996_2023_03_130-133

УДК 327

РОЛЬ МЕДИА ДАЛЬНОГО ВОСТОКА РОССИИ В ПРОЦЕССАХ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ И ПАТРИОТИЗМА НАСЕЛЕНИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ, ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

П.Ю. Самойленко,

к. полит. н., доцент Школы искусств и гуманитарных наук (ШИГН) ДВФУ,
эксперт Российского общества политологов (РОП),
690000, г. Владивосток, о. Русский, кампус ДВФУ, корпус F, ауд. F731,
e-mail: samoilenko.pyu@dvfu.ru, тел. +79147064644

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы использования средств массовой информации на Дальнем Востоке России в процессах формирования национальной и региональной идентичности, патриотизма и гражданственности местного населения. Также уделяется внимание брендингу территории с помощью современных PR-технологий и медиа для формирования регионального патриотизма населения. Автор рассматривает проблемы использования информационных технологий и медиа в региональном масштабе как в патриотической работе с населением, так и в рамках реализации национальных интересов на современном российском Дальнем Востоке в соответствии с реализуемой в настоящее время федеральной политикой «Восточного вектора».

Ключевые слова: патриотизм, гражданственность, идентичность, бренд территории, PR-технологии, Дальний Восток России, Владивосток, развитие, безопасность, население, национальные интересы, средства массовой информации, медиа.

THE ROLE OF THE MEDIA OF THE RUSSIAN FAR EAST IN THE PROCESSES OF FORMATION OF IDENTITY AND PATRIOTISM OF THE POPULATION: CURRENT TASKS, OPPORTUNITIES AND PROSPECTS

P. Yu Samoilenko,

Ph. D., associate professor of School of arts and humanities,
Far Eastern Federal University, expert of Russian political science society,
F731, F-building, campus FEFU, Russky Island, Vladivostok, 690000,
e-mail: samoilenko.pyu@dvfu.ru, тел. +79147064644

Abstract. The article examines the problems of using the media in the Russian Far East in the processes of formation of national and regional identity, patriotism and citizenship of the local population. Attention is also paid to territory branding using modern PR technologies and media to create regional patriotism among the population. The author examines the problems of using information technologies and media on a regional scale, both in patriotic work with the population and as part of the implementation of national interests in the modern Russian Far East in accordance with the currently implemented federal policy of the “Eastern Vector”.

Key words: patriotism, citizenship, identity, territory brand, PR technologies, Russian Far East, Vladivostok, development, security, population, national interests, mass media, media.

Дальний Восток России в настоящее время занимает особую роль в жизни страны и ее развитии. Начиная с 2014 года реализуется российская политика «Восточного вектора» / «Разворота на Восток», направленная на развитие полнокровных отношений с ведущими государствами Азиатско-тихоокеанского региона и диверсификацию отношений с Западом. Введение массовых антироссийских санкций коллективным Западом против России в 2022-2024 годах только усилило актуальность данной концепции. Развитие Дальнего Востока официально объявлено приоритетом на весь XXI век [3].

Процессы существенного усиления роли Дальневосточного федерального округа в масштабах страны не могут быть обеспечены только за счет административного ресурса и экономических рычагов [16, С. 290]. Существенную роль должны играть гуманитарные процессы, связанные с населением региона и призванные обеспечить его стабильность, патриотический настрой, формирование человеческого и кадрового капитала и высокий уровень жизни на территории крупнейшего мегарегиона страны [20, Р. 30].

Важнейшими на сегодняшний день, к примеру, являются проблемы разработки вопросов национальной идентичности на стыке западной и восточной цивилизаций, цивилизационного осмысления и понимания существующих трендов, поиска актуальных для такой политики смыслов и ценностей, в том числе и евразийских, которые ярко проявляются на территории Дальнего Востока, который территориально расположен в Азии, но существенно связан с гуманитарными, экономическими и политическими процессами на западном направлении развития России [1, С. 78].

Региональный патриотизм – это важнейшая составляющая для реализации внутренней политики, формирования кадрового потенциала региона, социально-экономической стабильности на любой территории [4]. С точки зрения менталитета людей и массовой психологии региональный патриотизм – это восприятие территории, где проживает человек, как ценности, большинством местного населения. Такой патриотизм может вскрыть подавленные ранее пласты общественного сознания, имеет свою высокую социальную энергетику и является базисом для выработки региональной идентичности [2, С. 297]. При этом региональный патриотизм, естественно, связан с национальным, по сути является его частью [15, С. 70].

В реалиях современного российского Дальнего Востока в целом, вопросы развития регионального патриотизма носят важнейший характер, поскольку для региона актуальными задачами являются такие как снижение миграционного оттока населения, формирование условий для закрепления на территории жителей и развитие кадрового и человеческого капитала, привлечение переселенцев из западных областей страны [13, С. 430]. В данных процессах важнейшую роль играет формирование нематериальных ценностей, идейной составляющей и популяризация региона в целом, регионального патриотизма [6, С. 73].

Необходимо отметить, что в вопросах формирования регионального патриотизма на Дальнем Востоке с помощью медиа особую роль в настоящее время играет Владивосток, а также другие крупные города региона – Хабаровск, Петропавловск-Камчатский, Южно-Сахалинск, Благовещенск. Для этого есть целый ряд причин, каждая из которых имеет высокое смысловое и имиджевое содержание для выработки духовных ценностей, связанных с конкретной территорией – это история таких центров развития региона, их известность и роль в современном развитии всего мегарегиона.

Следует подчеркнуть, что развитие страны на восточном направлении является устойчивым трендом начиная с 16-17 веков, поступательное освоение региона становится в конце XIX – начале XX века после строительства Транссиба и появления постоянно действующих транспортных коммуникаций и крупных городов, таких как Владивосток и Хабаровск [7, С. 17].

Дальний Восток страны, сегодня является самым крупным по территории, и в то же время самым малонаселенным федеральным округом страны, при этом он всегда рассматривался как «особая» территория в рамках огромного федеративного государства. Вопросы национальной идентичности и патриотизма здесь имели особое значение, поскольку небольшое население тут всегда проживало «на фронтире» с государствами Восточной Азии, на стыке культур и цивилизационного развития, в условиях мультикультурной среды, при этом соседние государства далеко не всегда реализовывали миролюбивую политику по отношению к нашей стране. В современных условиях актуальность такой ситуации никуда не исчезла, а вероятно, даже обострилась в некотором отношении [14, С. 140]. Необходимо отметить и особенности населения Дальнего Востока, которое традиционно было очень «пестрым» и состояло из переселенцев, представляющих самые разные социальные слои, этнические группы и имело различные культурные предпочтения.

В Азиатско-тихоокеанском регионе сегодня расположено достаточно большое количество крупных или динамично-развивающихся экономик, с которыми у России хорошие внешнеполитические отношения и активное торгово-экономическое сотрудничество, и которые не поддерживают санкционное давление на нашу страну. Это, прежде всего, Китай – наш крупнейший политический и экономический партнер, это Монголия, Вьетнам, Лаос, Индонезия и ряд других государств Тихоокеанской Азии. Граничат с Россией на Востоке и страны, отношения с которыми традиционно носят стратегический характер, такие как КНДР [11]. В такой ситуации складываются благоприятные условия для того, чтобы формировать идеологическую и идейную базу для осознания российской национальной идентичности как тесно связанной с азиатской культурой, международным сотрудничеством и полноправным мультикультурализмом.

Важнейшую роль в этих процессах должны играть медиа Дальнего Востока, которые представляют собой достаточно разнородную систему информационных каналов, традиционных классических средств массовой информации и так называемых «новых медиа», к примеру, мессенджеров [5, С. 10]. Именно региональные медиа сегодня во многом формируют текущую информационную повестку и влияют на общественное мнение по ключевым политическим, экономическим и социальным вопросам [10].

Говоря о современной ситуации, можно выделить следующие основные и принципиальные тренды развития российского Дальнего Востока:

- Вектор внешнеполитического, внешнеэкономического и гуманитарного сотрудничества в существенной степени смещается в сторону АТР, прежде всего таких стратегических партнеров как Китай. При этом именно Дальний Восток становится мегарегионом страны, в максимальной степени интегрированным в эти процессы;

- Направленность сотрудничества на Тихоокеанскую Азию во многом является долгосрочным трендом, учитывая как политические интересы, так и экономические основания такого партнерства, прежде всего высокий взаимный спрос на ключевые позиции импорта и экспорта у России и стран региона;

- Цивилизационно данные процессы отражают долговременное стремление страны на Восток в своем развитии, а также более активное заселение и экономическое освоение самых малонаселенных и неосвоенных территорий, которые как раз и приходятся на Дальневосточный федеральный округ;

- Активизация процессов развития страны на Восточном направлении вполне соотносится с географическим расположением государства, большая часть которого находится в Азии (за Уралом).

Рассуждая о системе медиа Дальнего Востока как важнейшем социальном институте, можно отметить следующие основные тренды:

- На сегодняшний день развитие медиа Дальнего Востока в основном идет по двум главным направлениям – основные электронные СМИ и новые медийные ресурсы концентрируются в центрах экономического развития региона – краевых и областных столицах, крупных по меркам региона городах. Вторую плоскость развития составляет местная пресса, более характерная для сельской местности и малых городов. Она представлена в большей степени традиционными печатными изданиями и мессенджерами с четкой локальной привязкой [9];

- Региональные медиа в существенной степени аккумулируют информационную повестку, характерную для региона, по самым актуальным вопросам – политическим, экономическим и социальным;

- Средства массовой информации Дальнего Востока во многом сами по себе являются составляющей местного патриотизма, поскольку с ними в массовом сознании олицетворяется локация их нахождения и деятельности. Яркий пример тут – долгое время существовавшие региональные и местные СМИ, которые образуют преемственность для целых поколений дальневосточников;

- В условиях низкой плотности населения в Дальневосточном федеральном округе региональные медиа выполняют важнейшую функцию консолидации населения и формирования единого информационного пространства в пределах федерального округа. Этот важнейший элемент единого информационного поля Дальнего Востока в определенной степени является «несущей конструкцией» для формирования общественного мнения [12, С. 115];

- Вопросы развития идентичности, патриотизма и иных подобных составляющих напрямую связаны с результативностью работы региональных медиа, поскольку именно региональные СМИ становятся «рупорами» общественного развития по самому широкому кругу вопросов;

- Профессиональная позиция журналистов и блогеров в значительной степени становится существенной для формирования общественного мнения, особенно по многим резонансным с точки зрения общественности вопросам. Этот эффект усиливается, учитывая в целом небольшую плотность населения и численность жителей мегарегиона.

Основной проблемой для региона на сегодняшний день является отток населения с территории преимущественно по социально-экономическим причинам, стремление граждан, в особенности молодежи, выбрать постоянное место жительства с более привлекательными условиями – Москву, Санкт-Петербург, Краснодар, Калининград, а также проживание за рубежом.

Вместе с тем, если рассматривать патриотизм населения региона как измеряемую составляющую, то показательными являются результаты прикладных социологических исследований. Основная масса опрошенных отмечает наличие патриотических настроений у себя и своих близких. Так, положительно на вопрос о том, относят ли они себя к патриотам, ответили 76,6% опрошенных приморцев [18]. Следует при этом учитывать, что наименьший «градус патриотизма» у молодежи и студентов, наибольший – у людей среднего и пожилого возраста. При этом анализ полученных мнений жителей региона позволяет говорить о том, что основная масса опрошенных, говоря о патриотизме, в большей степени подразумевает этнический и территориальный патриотизм [8, С. 48].

В качестве наиболее привлекательных ресурсов для формирования информационной и идейной базы регионального патриотизма в медиа применительно к Дальнему Востоку сегодня можно выделить следующие:

- Использование исторического наследия, связанного с территорией, информация о наиболее важных событиях и вехах в истории Дальнего Востока в регулярной повестке региональных новостей – это широкий спектр тем, начиная от основания крупных городов в 19 веке и до наших дней [17]. При этом многие такие события имеют определенные ассоциации с современным развитием Дальнего Востока (к примеру «порто-франко» – «Свободный порт Владивосток»), что может еще больше усилить региональный патриотизм населения;

- Активная популяризация находящихся на территории федерального округа памятников истории и культуры;

- Широкое публичное обсуждение современной роли Дальневосточного федерального округа в развитии всей страны;

- Популяризация исторических личностей и персонажей, связанных с Дальним Востоком во все периоды его развития;

- Активное решение тех существующих проблем, в основном социально-экономического характера, которые имеют решающее значение для закрепления на Дальнем Востоке населения, с формированием соответствующей позитивной повестки в средствах массовой информации и блогосфере региона;

- Формирование «материализованных успехов», которые могут служить примером активного развития региона и использоваться для его популяризации, роста доверия населения к территории, власти, повышению мотивации к жизни в пределах всего современного Дальнего Востока России. Это могут быть популярные товары местного (регионального) производства, имеющие узнаваемый бренд, а также продукция, произведенная в рамках так называемых НМПТ – Наименований Мест Происхождения Товара, то есть зонтичных брендов, указывающих на место производства, к примеру «Сделано в Приморье», «Произведено на Камчатке» и так далее. Подобные популяризирующие территорию имиджевые «маяки» должны иметь не только высокий спрос на внутреннем рынке, но и обладать экспортной привлекательностью, что будет подчеркивать успешность реализации на Дальнем Востоке современной российской политики «Восточного Вектора», содействовать формированию бренда территории.

Основными смыслами, которые должны создавать медиа Дальнего Востока в рамках патриотической повестки и формирования национальной и региональной идентичности, по мнению автора, должны стать следующие:

- Массовое осознание важности развития государства на восточном направлении, что является как политическим, так и экономическим приоритетом, и в целом не противоречит преобладавшей ранее модели западного вектора. Указанные направления в перспективе могут сочетаться и представлять собой гармоничное соотношение, основанное на диверсификации как политических и экономических, так и международных связей страны, ее гуманитарного развития;

- Россия настолько огромная страна, самая большая по территории и евроазиатская по своему географическому положению, что восточная направленность ее развития является совершенно естественной и перспективной;

- Важнейшее значение имеют смыслы, связанные с национальной и региональной идентичностью, национальным и региональным патриотизмом, которые помогут связать воедино восприятие развития сотрудничества с такими странами как Китай, Вьетнам и другими азиатскими экономиками, развитие партнерства, которое исторически существовало длительное время и в современной ситуации представляет собой определенное правопреемство и естественный ход развития событий;

- В масштабах российского Дальнего Востока необходимо создавать «опорные точки» для развития региона, привлечения сюда внутристрановых миграционных потоков, формирования привлекательного бренда территории, в том числе и международного. Таковыми, прежде всего, должны становиться крупнейшие города региона и центры его экономического развития – Владивосток, Хабаровск, Южно-Сахалинск, Благовещенск, а также перспективные туристические локации [19, Р. 5];

- Огромное значение имеет появление известных товаров регионального дальневосточного происхождения, имеющих широкое распространение как в России, так и за рубежом, их регулярная медийная упоминаемость. Они будут нести существенную информационно-рекламную нагрузку применительно к формированию бренда территории и имиджа региона.

К числу ключевых ценностей, значимых для развития ДВ-региона как части страны в современных условиях, и перспективных для отражения в медиа, можно выделить такие как:

- Ценность «почвы», то есть российской государственности на дальневосточных рубежах как гарантии ее суверенитета, территориальной целостности и устойчивого развития;

- Ценность «крови», то есть доминирующего в ДФО русского населения, а также иных этнических групп, относящихся к многонациональному народу нашей страны, преемственность в этом отношении по отношению к более ранним историческим периодам;

- Роль России в процессах развития АТР также возрастает через сотрудничество с ведущими государствами региона, которые так же как и Россия стремятся к полноправному многостороннему международному диалогу и отсутствию ограничений в своем развитии со стороны третьих стран,

выступают против санкционной политики, за многополярный миропорядок и так далее. Соответственно, такая роль становится ценностью для населения страны через осознание себя как нации и народа великой державы. При этом именно Дальний Восток и его население находятся на «острие» развития подобных процессов.

1. Абрамцев В.В., Коннов И.А. Система традиционных российских духовно-нравственных ценностей как основа российской идентичности // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2020. № 1. С. 77-80.
2. Антонова А.Д., Сафронова Е.С., Лучникова М.Д. Патриотизм в современной России: вопросы и проблемы // Молодой ученый. 2017. № 48. С. 296-299. URL: <https://moluch.ru/archive/182/46892/> (дата обращения: 15.02.2024).
3. Арктика и Дальний Восток вместе: всерьез и надолго? // РСМД. Режим доступа: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/columns/arcticpolicy/arktika-i-dalniy-vostok-vmeste-vserez-i-nadolgo/>. (Дата обращения: 03.02.2024 г.)
4. В России поднимается третья волна регионального патриотизма // «Ведомости», 20 мая 2019 г.
5. Вартанова Е.Л. К вопросу о последствиях цифровой трансформации медиасреды // Медиальманах. 2022. № 2. С.8-13.
6. Воронцов С.А., Понеделков А.В., Вилков А.А. Патриотизм как базовая ценность российского государственного управления // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки СКАГС. 2015. № 3. С. 70-74.
7. Курилкина О.А. Историко-правовые основания евразийства в отечественной федеративной действительности // Развитие науки и образования в современном мире. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 7 частях. ООО "АР-Консалт". 2014. С. 15-17.
8. Лубский А.В. Патриотизм и гражданственность в российском обществе, или как преодолеть дефицит гражданственности в российском патриотизме // Гуманитарий Юга России. 2019. Том 8. №2. С. 47-66.
9. Кто вы? Акулы пера или дятлы клавиатуры? // Учебное пособие / В.Л. Агапов, К.В. Барина, Л.А. Васильева, П.Ю. Самойленко, И.С. Гладкова, Л.Ю. Григорьева, Р.А. Захаркин, Л.Е. Кириллова, Т.Д. Лыкова, Е.Ю. Олейникова, Т.В. Прудкогляд, Л.И. Распутная., Е.В. Федорова. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2020. 134 с.
10. Методологический конструкт изучения эффективности распространения патриотических ценностей в массовой культуре средствами PR. URL: <https://nsportal.ru/shkola/osnovy-bezopasnosti-zhiznedeyatelnosti/library/2020/03/04/metodologicheskiiy-konstrukt>. (дата обращения 21.02.2024).
11. Путин назвал Дальний Восток и Арктику регионами, за которыми будущее России // ТАСС. 07.09.2022 г. Режим доступа: <https://tass.ru/ekonomika/15682905>. (дата обращения: 06.02.2024 г.).
12. Пятова А.В. Роль масс-медиа в формировании ценностных ориентаций молодежи // Общество: философия, история, культура. 2022. № 10. С.114-118.
13. Самойленко П.Ю. Патриотизм молодежи и имиджевые составляющие в развитии Приморского края // Реформы конца XX – начала XXI в. на постсоветском пространстве, региональный аспект: сб. науч. Статей / отв. ред. А. С. Ващук. – Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2020. – 448 с. ISBN 978-5-6040735-6-8. С. 425-433. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44739125>. (дата обращения: 14.02.2024).
14. Самойленко П.Ю. Современное развитие Приморского края как транзитного логистического региона в условиях внешних санкций: информационно-имиджевый аспект // «Ойкумена – регионаловедческие исследования», 2023 г., №2 (65). С. 138-147.
15. Халий И.А. Патриотизм в России: опыт типологизации // Социологические исследования. 2017. № 2. С. 67–74.
16. Чернякова Н.С. Аксиологические аспекты идеологического обоснования евразийства // В сборнике: Труды XIV Евразийского научного форума. Сер. "Труды Евразийского научного форума" 2023. Том 3. С. 283-290.

17. Яновский Р. Г. О смысле созидającego служения человеку, народам России и Отечеству. М.; Книга и бизнес, 2021. – 127 с.

18. 76,6% приморцев осознают себя патриотами России. // Приморский научно-исследовательский центр социологии. URL: <http://primnic.ru/analitika/obshchestvo/76-6-primortsev-osoznayut-sebya-patriotami-rossii/> (дата обращения: 12.02.24).

19. Peter Yu. Samoilenko Image of Vladivostok as seaport city and problems of Russian international cooperation in Asia-Pacific region // Asia-pacific journal of marine science and education. Vol 8, No 2, 2018. pp. 5-9.

20. Peter Yu. Samoilenko Formation of the image of Primorsky region as a transit euroasian logistics hub: historical background, trends and prospects // Asia-pacific journal of marine science and education. Vol 12, No 2, 2022 (august). P.23-32.

УДК 316.334.56

МОЛОДЕЖНЫЕ ПРОСТРАНСТВА И КРЕАТИВНАЯ СРЕДА ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ Г. ВЛАДИВОСТОКА)

С.Е. Селезнева,

студентка магистратуры Департамента искусств и дизайна,
ФГАОУ ВО «Дальневосточный Федеральный университет»
Россия, 690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10,
89149975970, sel1002@mail.ru.

Аннотация. Статья рассматривает влияние глобальных модернизационных процессов на территориальную организацию современных городов в контексте развития креативной экономики. Введение представляет фоновую информацию о трансформации экономики и инфраструктуры городов США, Европы и России в условиях деиндустриализации, сосредотачивая внимание на креативной экономике как ключевом факторе в преобразовании городской среды. Приводится определение ревитализации как стратегии, позволяющей эффективно использовать объекты исторической застройки и способствовать росту привлекательности города. Основная часть статьи описывает результаты качественного исследования молодежных пространств Владивостока, проведенного в мае-июне 2023 года. Автор анализирует город как уникальную систему социальных связей и отношений, определяющих его облик и структуру, сосредотачивая внимание на взаимосвязи креативной экономики с молодежными сообществами. Методологическую рамку исследования составили теория социального пространства, описывающая изменения в городской среде в категориях «освоения» и «присвоения», концепция «креативного класса» Р. Флориды, теория культурных сцен, а также актуальные представления исследователей о современных креативных пространствах и их аудитории. В ходе эмпирического анализа были выделены сегменты молодежи и соответствующие им стратегии «освоения» городского пространства – «сверху» и «снизу», отличающиеся друг от друга потребностями молодежи, участвующей в создании пространств, используемыми ресурсами при создании общественных и креативных площадок, особенностями занимаемой территории, характером и способами ее преобразования, спецификой создаваемых пространств, целевой аудиторией и т. д. На основе эмпирического анализа данных стратегий выявляется значимая роль молодежи в формировании городского ландшафта. В заключении подчеркивается важность развития креативных пространств для интеграции креативной экономики в решение социальных и экономических проблем городов. Для этого необходимо вовлечение креативных сообществ в проектирование пространств, выстраивание взаимодействия с молодыми людьми с учетом их потребностей и интересов, поддержка молодежных инициатив, связанных с развитием креативных индустрий. По мнению автора, создание условий для активного участия молодежи в городском проектировании и развитии креативной экономики могут существенно способствовать экономическому развитию и укреплению культурного потенциала городов и регионов Дальнего Востока.

Ключевые слова: креативная экономика, креативные индустрии, культурная сцена, молодежь, городские сообщества, ревитализация, креативные пространства, городская среда.

YOUTH SPACES AND THE CREATIVE ENVIRONMENT OF THE CITY (USING THE EXAMPLE OF VLADIVOSTOK)

S.E. Selezneva,

master's student of the Department of Art and Design, Far Eastern Federal University,
Russia, 690922, Primorsky Krai, Vladivostok, Russky Island, Ajax, 10,
89149975970, sel1002@mail.ru

Abstract. The article examines the impact of global modernization processes on the territorial organization of modern cities in the context of the development of the creative economy. The introduction provides background information on the transformation of the economies and infrastructure of cities in the United States, Europe and Russia under conditions of deindustrialization, focusing on the creative economy as a key factor in the transformation of urban environments. A definition of revitalization is given as a strategy that allows for the effective use of historical buildings and contributes to the growth of the attractiveness of the city. The main part of the article describes the results of a qualitative study of youth spaces in Vladivostok, conducted in May-June 2023. The author analyzes the city as a unique system of social connections and relationships that determine its appearance and structure, focusing on the relationship between the creative economy and youth communities. The methodological framework of the study was the theory of social space, which describes changes in the urban environment in the categories of «development» and «appropriation», the concept of the «creative class» by R. Florida, the theory of cultural scenes, as well as current ideas of researchers about modern creative spaces and their audience. In the course of the empirical analysis, segments of youth and corresponding strategies for the development of urban space were identified – «from above» and «from below», differing in the needs of youth participating in the creation of spaces, the resources used in the creation of public and creative platforms, the characteristics of the occupied territory, the nature and methods of its transformation, the specifics of the spaces being created and the target audience, etc. Based on the empirical analysis of these strategies, the significant role of youth in the formation of the urban landscape is revealed. In conclusion, the importance of developing creative spaces for integrating the creative economy into solving social and economic problems of cities is emphasized. To do this, it is necessary to involve creative communities in urban design, build interaction with young people taking into account their needs and interests, and support initiatives related to the development of creative industries. According to the author, creating conditions for the active participation of young people in urban planning and the development of the creative economy can significantly contribute to strengthening the cultural potential and economic development of cities and regions of the Far East.

Key words: creative economy, creative industries, cultural scene, youth, urban communities, revitalization, creative spaces, urban environment.

Введение

Глобальные модернизационные процессы на рубеже XX–XXI веков, связанные с деиндустриализацией экономики в развитых странах, значительно изменили способы организации и характер использования территорий современных городов. Вследствие сокращения производственной активности и перехода к более высокотехнологичным секторам экономики многие города в этот период столкнулись с проблемами разрушающейся инфраструктуры, что потребовало разработки новых подходов к организации городского пространства и его качественного преобразования.

В России процесс промышленного перехода к новому типу производства приходится на 2000-е годы, которым предшествовал период распада СССР, когда значительная часть промышленных предприятий была остановлена, а затем частично ликвидирована. Стремительное вхождение России в рыночную экономику ухудшило положение промышленных предприятий, которые, не выдержав конкуренции с зарубежными производителями, начали массово закрываться. Параллельно происходит процесс устаревания материально-технической базы на действующих заводах и фабриках. Вследствие износа основных средств промышленности многие объекты по-прежнему утрачивают свою функциональность и выводятся из эксплуатации, образуя так называемые «депрессивные» зоны на территориях современных городов.

Одно из ключевых направлений по реорганизации городской среды выразилось в развитии в них креативной экономики. В странах Европы и в США в 80-90-е гг., а также в России в начале 2000-х процесс переориентации от промышленной к инновационной экономике сопровождался и продолжает сопровождаться возрастающей ролью креативности, основанной на интеллектуально-

творческом труде. П. Кой в работе 2000 г. «Креативная экономика» рассуждает о надвигающемся преобразовании мировой экономики из индустриальной в ту, где наиболее важной силой является «растущая сила идей» [13]. На передний план в этом процессе выдвигается «креативный класс» – люди, занятые в научной, экономической и творческой сфере, чья функция заключается в создании новых идей, новых технологий и нового креативного содержания [11].

Вызовы экономических трансформаций, требовавшие поиска новых возможностей и вариантов использования «депрессивных» зон, привели к апроприации этих территорий представителями нового «креативного класса» – специалистами в области дизайна, архитектуры, рекламы, кино, аудио- и видеопродукции, а также многих других сфер. По мнению Р. Флориды, индустриальное наследие обладает уникальными особенностями, способными привлечь креативную молодежь своей аутентичностью и уникальностью, противопоставленной «массовости и ширпотребу» [11]. Как следствие, во второй половине прошлого века заброшенные фабрики в индустриальных городах США и Европы стали центрами притяжения творческой молодежи, и на их месте начали появляться разнообразные креативные и общественные пространства.

В обиходе специалистов в сфере развития городской среды такие процессы получили название «ревитализация» (от лат. «восстановление жизни») – вовлечение в оборот площади неэффективно используемых объектов городской инфраструктуры и старых построек, способствующее качественному росту привлекательности города [4]. Путем изменения функционального назначения бывших промышленных и транспортно-логистических комплексов формируются новые общественные и креативные пространства в интересах городского населения. К слову, эта стратегия затрагивает не только заводы и фабрики, но и всю историческую застройку в целом. В результате «оживления» появляются лофты, зоны коворкинга, арт-пространства, арт-кварталы, центры современного искусства, креативные кластеры и иные форматы. По мнению ряда авторов, расширение сети таких пространств на той или иной территории способствует созданию дополнительных рабочих мест и сокращению уровня бедности, стимулированию инвестиционной и деловой активности и росту благосостояния людей, развитию и повышению качества человеческого капитала, успешному социальному и сетевому взаимодействию, творческой самореализации субъектов креативных индустрий, созданию объектов культурного наследия и ценностей, успешному межкультурному взаимодействию, популяризации и продвижению креативных продуктов и регионального брендинга и т. д. [9].

Видя в креативной экономике средство решения широкого спектра социальных, культурных и экономических проблем, руководства российских регионов все больше обращают внимание на ее развитие в своих городах. Опыт развитых стран и примеры крупных городов России показывают, что привлечение молодых креативных людей к созданию инновационных проектов по трансформации городской среды способно значительно изменить облик современных городов и способствовать их социально-экономическому развитию. Это требует разработки подходов к взаимодействию с молодежью, учитывающих социокультурный контекст территории, и исследований механизмов, с помощью которых молодые люди могут стать активными участниками процессов проектирования городского пространства и развития креативной экономики.

Молодежь в креативном пространстве Владивостока – эмпирическое исследование

В последние годы основные тенденции развития креативной экономики оказывают существенное влияние на социально-экономические и социально-культурные процессы на Дальнем Востоке России. Креативные индустрии постепенно становятся неотъемлемой частью экономики дальневосточных городов, включая Владивосток, который превращается в центр организации разнообразных мероприятий в сфере креативных индустрий, а также местом для формирования различных молодежных пространств для креативной деятельности. Власти и общественность всё больше обращают внимание на творческие инициативы и потенциал местной молодежи, что отражается в стремлении к стимулированию инноваций, развитию культурной сферы и созданию в городе благоприятной среды для творческого развития.

При анализе формирования креативной экономики в регионе и её влияния на изменения в городском пространстве, мы обратились к изучению проектов молодежных инициатив во Владивостоке, которые активизируют креативные процессы в городе. Эмпирические данные о проектах

были получены в ходе полуструктурированных интервью с руководителями и создателями молодежных пространств (май-июнь 2023 г.). Всего в ходе исследования было опрошено 6 респондентов. Интервью включали вопросы про историю проекта, его основных участников, цели и интересы авторов, ресурсы и барьеры в осуществлении ими своей деятельности, а также вопросы про особенности взаимодействия с местной властью и другими городскими сообществами.

Теоретическую базу исследования составили теория социального пространства, описывающая изменения в городской среде в категориях «освоения» и «присвоения», концепция «креативного класса» Р. Флориды, теория культурных сцен, а также актуальные представления исследователей о современных креативных пространствах и их аудитории.

В основу также легла концепция креативных пространств Е. Кузинер и Д. Петруниной, согласно которой развитие креативности в городе может происходить в разных плоскостях физического и социального городского пространства. Ими выделяются два типа организации креативных пространств – «сверху» и «снизу», описывающих основных участников проекта с их потребностями и целями, характер их взаимодействия между собой и вытекающие из этого принципы управления пространством, его направленность, ценности, специфику осуществляемой деятельности [6].

При проведении исследования в дополнение к основным критериям указанной концепции во внимание также были взяты потребности молодежи, участвующей в создании пространств, используемые ресурсы при создании общественных и креативных площадок, особенности занимаемой территории, характер и способы ее преобразования, специфика создаваемых пространств и их целевой аудитории.

Так, во Владивостоке освоение пространств «снизу» осуществляется «низовыми» сообществами, испытывающими потребность в площадках для совместного творчества и времяпрепровождения. Аудиторию таких мест, как правило, составляют представители различных субкультурных форм, неформальные группы, отдельные узкие группы по интересам. В описании аудитории своих пространств авторы проектов использовали выражения «необычные люди», «трудные люди», «богу неугодные», «конченные», «теневое ответвление молодежи», «неформальные», «маргинальные», «черная зона», «темный спектр», «подростки субкультурного формата», «андеграунд» и другие. Пространства «снизу» представляют собой нерентабельные площадки – бывшие цеха, гаражные кооперативы, подвалы жилых домов, аварийные здания, в которых формируется устойчивая аудитория, не предъявляющая высоких требований к состоянию и оформлению помещений: «Просто какие-то пацаны открыли самый хипстерский бар в подземельях, в катакомбах, в гараже ненужном никому – посреди мусора брошенного пляжа» (И6).

Пространства «снизу» многофункциональны и, как правило, имеют в своем составе помещения, оснащенные необходимым оборудованием для креатива – фотостудии, печатные мастерские, арт-студии, студии звукозаписи, концертные залы, предоставляющие молодым людям возможности для занятий творчеством, организации мероприятий и встреч для друзей и единомышленников. Здесь же возможно демонстрировать результаты творческой деятельности и репрезентировать себя, используя пространство в качестве площадки для проведения выставок, вечеринок, маркетов, гаражных распродаж и свопов.

Пространства «снизу» характеризуются более тесными эмоциональными связями участников творческого процесса. Организаторы подчеркивают важность психологического комфорта своих посетителей, который обеспечивается особой атмосферой и обстановкой пространства. Они служат не только творческой мастерской, но и местом, где можно пообщаться, найти знакомства, «соединиться», получить поддержку: «Мне кажется, что просто нужно место, где можно проводить время, и не обязательно должно быть сложное оборудование, какие-то интересные мастер классы. Потому что половину концертов все люди просто общаются и просто знакомятся, и приходят в основном именно за этим» (И2).

Для продвижения заведений не используются открытые рекламные стратегии: «Нет постоянно мелькающего предложения. Мы не стоим на первых рядах, рекламируя, типа – приходите к нам, приходите к нам!» (И3). В вывесках и четком позиционировании проектов в социальных сетях нет необходимости: «Люди понимают, что происходит какой-то движ и начинают молву разносить. Это то самое сарафанное радио. Если мы будем фигачить афиши – нифига нам это не даст особо» (И4).

Уникальной характеристикой площадок «снизу» является отсутствие ограничений в использовании ресурсов пространства и свобода творчества, а также широкий спектр форматов взаимодействия людей друг с другом и с местом: «...сами учатся, сами роняют микрофоны, сами стоят за звуковой стойкой, сами учат песни, записываются» (И2), «Смысл, чтобы люди, которые хотят какие-то мероприятия делать, приходили и перестраивали это помещение – как им интересно» (И4). В то же время свобода действий ограничивается особыми правилами поведения и мерами реагирования на их нарушение. Например, заведение, предназначенное для подростков, придерживается требований запрета за употребление алкоголя и распространение политических идеологий. За нарушение правил предусмотрены нематериальные санкции в виде ограничения на дальнейшее посещение площадки.

Через возможность активно взаимодействовать с пространством происходит его коллективное конструирование: «Здесь все сращенное ... Там барабаны – подогнал сосед. ... Колонки – Тёма там где-то срастил, прожекторы я перекупил у чувака, который занимается событийкой...» (И4). Извлечение прибыли от деятельности пространства не является первоочередной задачей. Средства, получаемые от коммерческой деятельности площадок, зачастую направляются на поддержание жизнедеятельности проекта. Площадки испытывают недостаток финансовых и материальных ресурсов из-за отсутствия поддержки и крупных инвесторов, в связи с чем участники часто прибегают к DIY-практикам и вторичному использованию вещей и материалов.

Взаимодействие низовых сообществ с окружающими городскими агентами может выстраиваться в формате как сотрудничества (И4: «Мы здесь дружим с соседями, как иначе? Те что-то попросят, другие. А потом и к нам более лояльное отношение»), так и враждебности (И2: «К нам даже каких-то приклатненных ребят звали – они к нам приходили, бычили»). На характер взаимодействий может влиять расположение пространства в структуре города. Например, размещение площадки в пределах «востребованных» территорий может вызывать интерес со стороны крупных агентов и провоцировать дальнейшую конкуренцию за место.

Площадки «сверху» находятся в более видимом спектре физического и социального пространства. Они располагаются в более привлекательных районах, характеризуются более открытым доступом для горожан. Их организаторами выступает молодежь, ориентированная на универсальные ценности и общественную полезность проектов. В отличие от пространств «снизу», главной задачей выступает создание площадок, ориентированных на более широкую аудиторию: «...этим же могут пользоваться родители, дети, родители с детьми, молодежь, бабушки с дедушками, это то направление, которое затрагивает большое число пользователей» (И1). Основным мотивом молодых людей выступает желание сделать город лучше, современнее, красивее, комфортнее как для себя, так и для других.

Молодежь «сверху» инициирует и активно включается в реализацию креативных и культурных центров, коворкингов, событийных площадок и иных проектов, позволяющих решать различные проблемы города, расширять образовательные, профессиональные возможности городских жителей. Молодые люди делают акцент на полезности создаваемых площадок, которые, как правило, являются местами для работы, образования и креативной деятельности, реже – местом для досуга: «Смысл в том, что мы ставим оборудование, начинаем учить пользоваться им – у нас школы будут. Это прикладная... кружки... будем смотреть, как это будет происходить. ... Это такой центр мейкерства в нашем понимании» (И6).

Как правило, такие изменения осуществляет наиболее активная и инициативная молодежь города – студенческие сообщества, общественные деятели. Главным отличием пространств «сверху» является их социальная одобряемость, в связи с чем инициативы могут получать поддержку властей и крупных меценатов: «Это совместная большая партнерская работа, каждый в своей стороне экспертности помогает» (И1). Включаться в трансформацию городского пространства позволяют определенные компетенции – респонденты указывают на свой профессиональный и образовательный бэкграунд, опыт участия в грантовых конкурсах, а также подчеркивают свою целеустремленность, проактивность, готовность к диалогу в создании креативных и общественных пространств: «Я личное письмо отправила губернатору – типа, что мы делаем. Надо же, чтоб посмотрели, чтобы руководство города, региона знало, что есть молодежь, которая может помогать, развивать инфраструктуру» (И1).

Заключение

Эмпирический анализ позволил выявить разнообразные стратегии молодежи в формировании креативных пространств во Владивостоке. С использованием оптики социального пространства были описаны инициативы молодежи «сверху», сотрудничающей с крупными агентами для создания открытых и общедоступных пространств, и «снизу» – групп, использующих неформальные пространства для творческого самовыражения и коммуникаций. Такой подход обнаружил активную роль молодежи в формировании креативного ландшафта города. Молодежь Владивостока выступает инициатором, а также активно поддерживает развитие креативных пространств в городе, руководствуясь как собственными интересами, так и интересами остальных горожан.

Инициативы как «сверху», так и «снизу» направлены на предоставление горожанам возможностей для творчества и социального взаимодействия и выступают примерами мест, которые некоторые исследователи рассматривают как пространства «нового типа». В отличие от «традиционных» организаций – библиотек, дворцов культуры, культурно-спортивных комплексов и т. д., такие места характеризуются более широким спектром услуг, постоянными изменениями и интеграцией новых технологий, а также своим подходом к организации городского пространства и вкладом в развитие городской среды. Они сочетают различные форматы для удовлетворения многообразных потребностей людей в творчестве, развлечениях, развитии, социальной активности, при этом преобразуя внешний облик города и «оживляя» устаревшую застройку, создавая на местах заброшенных и обветшалых зданий креативные кластеры. Поддержка таких пространств очевидно может быть очень важной для успешной интеграции креативной экономики в решение социальных, культурных и экономических проблем территорий.

В связи с этим создание и развитие таких мест во Владивостоке заслуживают особого внимания. Представляя собой точки притяжения молодежи, они выступают площадками для самореализации, обмена идеями, развития творческого потенциала и коммуникации городских жителей и молодежи, активно участвующей в их организации и управлении, предлагая при этом более гибкие и инновационные способы использования городских территорий. Следовательно, взаимодействие с творческой молодежной аудиторией, её изучение, а также активная поддержка и внимание к молодежным инициативам могут стать ключевым фактором для развития креативной среды в городе и в Приморском крае в целом, а также для укрепления и роста культурного потенциала и культурного богатства региона. Механизмы, с помощью которых молодые люди могут стать активными участниками проектирования городских пространств и развития креативных индустрий во Владивостоке, могут быть выстроены на основе понимания представленного в исследовании контекста.

1. Андреева, Ю. А. (2019). Арт-кластер как феномен культуры современного мегаполиса. Магнитогорск: издательство Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 5, 18–31.
2. Анисимова, Л. В. (2016). Ревитализация исторической среды города: сохранение атмосферы места. Актуальные проблемы архитектуры, строительства, энергоэффективности и экологии. Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф.: в 3 т. Тюмень: Тюм. индустр. ун-т, Т. 3, 25–30.
3. Бурдые, П. (2005). Социология социального пространства: пер. с фр. Москва: Ин-т эксперимент. социологии.
4. Корниенко, С. В. (2019). Ревитализация производственных зон. Поиск системного обновления города. Энергосбережение, 6, 14–23.
5. Корнилова, А. А. & Копина, Ю.Ф. (2019). Формирование креативного пространства городской среды. Евразийское научное объединение, 12-4 (58), 291–294.
6. Кузинер, Е. Н. & Петрунина, Д. С. (2022). Креативные пространства как «третьи места» в регионах России. Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены, 6, 333–355.
7. Куренной, В. (2022). Креативные пространства и культурное наследие: Басманный район города Москвы. Москва: Ин-т исслед. культуры.
8. Литвинцева, Г. Ю. (2016). Креативные пространства аудитории «нового типа». Международный научно-исследовательский журнал, 10–2 (52), 201–202.

9. Романец, И. И. (2022). Креативные индустрии городов и регионов: базовые характеристики. Российские регионы в фокусе перемен: сборник докладов в двух томах. Екатеринбург: УрФУ, 2, 157–160.

10. Суховская, Д. Н. (2013). Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории. Молодой ученый, 10, 650–652.

11. Флорида, Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Ричард Флорида. – Москва: Классика-XXI, 2005. – 430 с. – Текст: непосредственный.

12. Хакимова, Е. Р. (2013). Креативный кластер как элемент креативного потенциала территории. Актуальные вопросы экономических наук, 34, 121–124.

13. Coe, P. (2000, 28 августа). The Creative Economy. Which Companies will Thrive in the Coming Years? Those that Value Ideas Above All Else. Bloomberg. Режим доступа: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2000-08-27/the-creative-economy> (дата обращения: 12.03.2024).

УДК: 791.43/.45

«САХАВУД». К ФЕНОМЕНУ НОВОГО ЯКУТСКОГО КИНО

Д.Д. Смолев,

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник,
сектор современного искусства Запада,
Государственный институт искусствознания,
125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5.
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru
+7-977-609-87-86

Аннотация. Якутская кинематография – одна из самых молодых в России, однако в последние годы публичное внимание к ней настолько выросло, что локальное явление превратилось в феномен «нового якутского кино», широко известного как «Сахавуд». Сегодня эти региональные картины с успехом участвуют в отечественных и зарубежных фестивалях, им посвящают крупные ретроспективы и исследовательские проекты, они пользуются неподдельным зрительским интересом.

В статье рассказывается о формировании уникальной модели кинопроизводства, которая опирается как на факторы продуктивной региональной госполитики, так и подвижного киноязыка, способного репрезентировать национальную культуру в тропах популярных жанров: комедий, драм и хорроров.

Ключевые слова: якутское кино, новое якутское кино, Сахавуд, хоррор, драма, комедия, национальная самоидентификация, кинематограф, телефильм.

"SAKHAWOOD". TOWARDS THE PHENOMENON OF NEW YAKUT CINEMA

D.D. Smolev,

PhD (in Philosophy), Senior Researcher,
Contemporary West Art Department, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4944-8792
ResearcherID: ABA-5523-2020
danilasmolev@mail.ru
+7-977-609-87-86

Abstract. Yakut cinema is one of the youngest in Russia, but in recent years public attention to it has grown so much that the local phenomenon has turned into the phenomenon of “new Yakut cinema,” widely known as

“Sakhawood.” Today, these regional films successfully participate in domestic and foreign festivals, major retrospectives and research projects are dedicated to them, and they enjoy genuine audience interest.

The article describes the formation of a unique model of film production, which is based both on the factors of productive regional state policy and on a flexible film language capable of representing national culture in the tropes of popular genres: comedies, dramas and horror.

Key words: Yakut cinema, new Yakut cinema, Sakhawood, horror, drama, comedy, national self-identification, cinema, television film.

На протяжении 2010-х годов якутские фильмы редко добивались до общероссийского проката, а стать заметным событием за рубежом получалось у считанных единиц.

Вспомним неторопливую автобиографическую ленту Татьяны Эверстовой «Его дочь», взявшую Гран-при фестиваля «Окно в Европу» в 2016-м, или детективный триллер Костаса Марсаана «Мой убийца», в том же году остановившийся в шаге от шорт-листа «Золотого глобуса». Однако о феномене «Сахавуда» в середине десятилетия говорили лишь искушенные кинокритики и отборщики российских кинофестивалей. В глазах более широкой публики якутский кинематограф оставался экзотическим локальным явлением – с низкими или ультранизкими бюджетами, актерами-любителями и сюжетами, «поставленными изнутри сообщества о сообществе и сообществе» [6, с. 72].

Ситуация изменилась накануне пандемии коронавируса, когда всего за два года региональный кинематограф совершил прорыв. В 2018-м фильм-притча Эдуарда Новикова «Царь-птица» удостоился Гран-при «Золотой Святой Георгий» ММКФ. В 2019-м дебютная драма Любви Борисовой «Надо мною солнце не садится» фактически повторила успех, завоевав на Московском кинофестивале Приз зрительских симпатий. А в 2020 году публика аплодировала сразу двум сильнейшим якутским работам: драма «Пугало» режиссера-самоучки Дмитрия Давыдова стала абсолютным триумфатором «Кинотавра», а шокирующий физиологический триллер Степана Бурнашева «Черный снег» был награжден Гран-при в Выборге. Впрочем, еще более громкой оказалась недавняя лента Бурнашева «Айта» (2022), рассказывающая о самоубийстве школьницы, к смерти которой мог быть причастен единственный в сельском поселке русский полицейский. В прошлом году Министерство культуры РФ отозвало у фильма прокатное удостоверение, произведя «эффект Стрейзанд» – запрет картины не только обострил дискуссию о цензуре в отечественном киноиндустрии, но и породил новый всплеск интереса к самобытным якутским картинам.

Интерес этот небезоснователен, учитывая, что на сегодняшний день якутское кино занимает третье место в России (после Москвы и Санкт-Петербурга) по количеству выпускаемых фильмов. Более того, в самой республике Саха национальные картины, снятые на родном языке, преимущественно лидируют в прокате, опережая как западные, так и отечественные ленты [1, с. 107-117].

Чтобы понять причины взлета этой кинематографии, стоит обратиться к ее прошлому, которое представляется если и не исключительным, то весьма неординарным. В отличие от большинства республик СССР, чья национальная история кино берет начало внутри общесоветской, – ее магистральных тем, художественных поисков, социокультурных процессов, – в Якутии кинопроизводство началось лишь в 1990-х годах. Не имея за плечами сложившихся кинематографических канонов, которые пришлось бы изживать или, напротив, интегрировать в новые экранные парадигмы, будущий Сахавуд оказался в ситуации *tabula rasa*, имея уникальную возможность выбирать те формы репрезентации, которые представлялись наиболее актуальными, доступными и точными.

Первой за эту задачу взялась студия «Сахафильм», созданная указом Президента Республики М. Е. Николаевым в 1992 году. На ранних этапах политику государственной кинокомпании можно охарактеризовать как компенсаторную: словно беря реванш за «немоту» советских лет, она попыталась найти определяющие визуальные образы, поэтику и героев, а потому обратилась к этнографическим и научно-популярным фильмам, экранизациям якутской литературы, военным и другим историческим поджанрам.

Отметим, что подобный постсоветский опыт искусственного конструирования «парадной» кинематографии, способной представлять регион за его пределами, не является уникальным. Тот же этап прошел молодой казахстанский кинематограф, вкладывавший немалые суммы в монументальные экранизации «житий» как фольклорных и исторических персонажей, так и современных

государственных деятелей (см. «Небо моего детства» (2011), «Путь лидера» (2013), «Так сложились звезды» (2016)). Однако в 1990-2000-х годах правительство Якутии не располагало ни сопоставимыми бюджетами, ни профессиональным оборудованием, ни опытными кинематографистами, способными реализовать столь масштабные замыслы. Подавляющее большинство ранних работ «Сахафильма» отличает сильная визуальная эклектика, вбирающая в себя и черты советского стиля (от нежной «оттепельной» камеры до дерганных «перестроечных» образов), и клиповый монтаж, и голливудские приемы, и современные телевизионные тропы.

Иной раз создается впечатление, что зритель наблюдает уже не кинофильм, а видеоарт, место которому никак не в кинотеатре – скорее, в галерее современного искусства. Показательна военная картина Никиты Аржакова «Журавли над Ильменем» (2006). Если первую половину фильма характеризует камера, снимающая в духе Сергея Урусевского, то кульминационная сцена налета фашистских истребителей на солдат, форсирующих замерзшее озеро, напоминает психоделический авангардный эксперимент.

И хотя вплоть до конца 2000-х ленты, выпущенные на «Сахафильме», не получали проката за пределами региона, нельзя не отметить их свободолобия. Очевидно, руководство студии не ставило авторам фильмов ни идеологических, ни стилистических рамок, а одаренных якутских студентов правительство региона еще и финансировало, давая возможность осваивать ремесло в Москве (ВГИК, Высшие курсы сценаристов и режиссеров) и Санкт-Петербурге (Санкт-Петербургский университет кино и телевидения). Якутский кинематограф эволюционировал методом проб и ошибок, набиванием шишек в желании обрести художественную органику, которая отвечала бы и тенденциям времени, и менталитету народа.

Своеобразным апогеем условно «официальной» линии стал двухчасовой исторический эпос «Тайна Чингис Хаана», выпущенный в 2009 году под шефством министра культуры и духовного развития Якутии Андрея Борисова. Этот фильм-коLOSS подавался в региональной прессе как «первый национальный проект в новейшей истории российского кино» и отличился невиданным размахом: съемки проходили в Якутии, Монголии и Туве; бюджет составил 10 млн. долларов; а прокат ленты впервые вышел за границы региона.

Премьера «Тайны...» обернулась исторической дискуссией: а бывал ли Чингисхан хоть раз на территории современной Республики Саха [7]? Вероятно, развиться в научный скандал ей не позволили провальные сборы ленты, обладавшей сомнительными эстетическими достоинствами. Как отмечали свидетели тех событий, польза от производства этого фильма состояла лишь в том, что местные кинематографисты получили драгоценный опыт, а закрома «Сахафильма» пополнились профессиональной техникой, которую студия использовала и в собственных проектах, и сдавала в аренду независимым постановщикам [5, с. 17].

Параллельно с государственной студией в республике стали функционировать маленькие кинокомпании, которые предпочли компенсаторному культурному механизму обращение к современности, нацеленность на коммерческий успех. Эффективнее всего эту стратегию удалось реализовать в поле жанров, самыми популярными из которых оказались хорроры, комедии и драмы.

Размышляя над естественной близостью культурного фундамента народа саха и нарративного кино, исследователи нередко ссылаются на знаменитых сказителей якутского эпоса: «В старину люди собирались у камелька, олонхосуты рассказывали им истории» [5, с. 18]. Кинокритик Лариса Малюкова обнаруживает и более точные генетические связи: «Из сказаний олонхо в кинематограф перешли этические коды (слабые люди силой духа побеждают чудовищ и злодеев), житейские правила (дурной поступок бумерангом возвращается) и нравственные идеалы. А шаманский шепот, легенда могут пробраться и в триллер, и в мелодраму, и в комедию. Эта прочная связь с древней культурой – и достоинство, и родовая травма» [3].

Не подвергая сомнению обозначенной спаянности якутского кино с фольклором, следует отметить, что поворот к жанровому сторителлингу совершили и все постсоветские республики, взявшись развивать коммерческое кинопроизводство. В 1990-2000-х годах воспитанный на популярных голливудских фильмах массовый зритель хотел видеть на экране линейные нарративы, но обращенные к тем реалиям, которые хорошо ему знакомы. Именно это сделали начинающие режиссеры

Якутии, спроецировав жанровые заготовки западной индустрии развлечений на проблемы дня сегодняшнего, родной язык и обычаи.

Примечательно и то, что, не рассчитывая на госфинансирование, независимые студии (например, «Алмазфильм» продюсерского центра «Арктик Синема», «Ургел В» и др.) стали активно привлекать частных инвесторов. Типичное начало таких картин – это реклама якутских компаний: местных торговых марок, ночных клубов, дискотек и др. В таком подходе угадываются не столько скромные бюджеты этих лент, сколько ориентация исключительно на республиканскую аудиторию. Вплоть до 2010-х годов стратегия преимущественно оправдывала себя и приносила фильмам пусть небольшую, но стабильную прибыль – из-за суровых погодных условий (а где еще проводить досуг, если не в теплом кинотеатре?), немногочисленности населения, которое охотно подключалось к созданию картин, а также этнической обособленности народа, чья идентичность никак не совпадает ни со среднероссийской, ни с азиатской, ни с американской.

По сей день якутские комедии остаются прерогативой республиканского экрана, не выходя на федеральный уровень. Первопроходцами в этом жанре выступила группировка «Детсат» (аббревиатуру следует расшифровать как «творческое объединение “Дети саха-театра”»). Ее основатели Дмитрий Шадрин и Алексей Егоров запустили популярную франшизу «Кэскил» (2007, 2009, 2013): «Типичный герой их фильмов – этакий деревенский Шурик, который приезжает в город, где с ним происходит тысяча разных коллизий» [4].

Стоит подчеркнуть, что едва ли не все популярные якутские комедии («В поисках радости» (2007), «Вольные боотуры» (2010), «Юбилей» (2012), «Эрчим и Ким» (2013)) укоренены в прошлом и настоящем Якутии, сопряжены с местной топонимикой, незнакомой чужакам, а также с родным языком. Типичным примером фонетического юмора может служить фильм Прокопия Федорова «Давлят» (2012), в котором обыгрываются звуковые различия в якутском и русском языках – касается это и самого имени Давлят, звучащего на русском не слишком благозвучно.

Совсем иная ситуация сложилась с фильмами ужасов, составившими золотой фонд Сахавуда. Наиболее интересным здесь видится геном республиканского хоррора, фактически выросшего из этнографии – тех мифов, шаманских обрядов и представлений о потустороннем мире, которые народ саха знал на протяжении столетий. Еще в 1986 году Алексей Романов, будущий художественный руководитель «Сахафильма», сделал во ВГИКе короткометражный дипломный фильм «Мааппа», снятый по мотивам новеллы Николая Заболоцкого-Чысхаана и вбирающий в себя многие фольклорные мотивы региона.

Речь в этой работе идет об изможденном путешественнике, который видит священное шаман-дерево, указывающее ему путь к спасению. Среди непроходимых снегов он находит избу, где красивая одинокая девушка возвращает его к жизни. Следующую половину фильма Романов решает как полуявь-полугрезу, в которой реальность то и дело затуманивается, мерцает, распадается на завораживающие образы: «Что это? Сон или явь? Предсмертное видение потерявшегося путника? Или это фантазия одинокой девушки, что живет в заброшенном доме?». Выйдя несчастного, Мааппа признается, что вовсе не человек, а неупокоенный дух, и просит гостя предать ее тело земле.

В этом фильме, не поддающемся четкой жанровой верификации, хорошо заметна разница в восприятии между местным и сторонним наблюдателем, не знающим о верованиях народа саха. Последнему «Мааппа» скорее всего покажется сновидческой драмой, мрачной притчей о духе, драматургическая задача которого вовсе не в том, чтобы напугать аудиторию, а погрузить в атмосферу болезненного сознания героя. Для якутов ситуация в корне иная – Романов обращается к распространенному в Якутии религиозному представлению о трех душах, которые есть у человека: Мать-душа, Земля-душа и Воздух-душа. Согласно поверью, после смерти души отделяются друг от друга: Воздух отходит к воздуху, Земля – к земле, а Мать-душа поднимается к верховному божеству в верхний мир. Но если тело не погребено, разделение нарушается, и человек застревает между мирами, что и демонстрирует мятежная героиня Мааппа – полудух-получеловек.

В дальнейшем сценаристы якутских фильмов ужасов и мистических триллеров будут раз за разом нарративизировать и интегрировать отдельные черты языческого вероисповедования древних в сюжеты своих фильмов, впрочем, даже не утруждая себя тем, чтобы разъяснять шаманские пассы, которые совершают персонажи. Например, в одной из новелл фильма «Нечисть» (Хара Дьай, 2016)

Евгения Осипова и Степана Бурнашева похожий затерявшийся путник набредет на похожий одинокий дом, встретит там похожую длинноволосую красавицу, но, случайно уронив на пол кухонный нож, заметит, что вместо ног у хозяйки копыта. В «Тропе-смерти» (2006) Анатолия Сергеева беспечные подростки, наткнувшись на шаман-дерево, решат его разграбить, за что жестоко поплатятся. Или в популярном хорроре Костаса Марсаана «Иччи» (2020) хозяйка дома примется обходить дом со свечой, пытаясь прогнать злых духов огнем.

Переломным отрезком для национального кино, в котором поэтизированная этнографическая реконструкция обретает признаки фильма ужасов, следует считать 1990-е годы. В это десятилетие свет увидели две картины, в которых жанр мутирует, приобретая интенцию взбудоражить и шокировать публику. Так, в «Летовье» (1992) Анатолия Васильева сама эстетика видеоизображения (нарочито зернистого, выцветшего, нечеткого) определяет ощущение ирреальности происходящего. Главный герой хочет приобрести старый дом у знакомых, но оставшись в нем на ночлег, попадает в срединный мир, видя и живых, и мертвых, и даже самого себя со стороны. Вскоре выясняется, что у мужчины произошел сердечный приступ, но пока его тело не найдут и не захоронят, духу суждено бродить среди таких же неприкаянных душ. И как тут не провести параллель между повторяющимся образом пограничья и неуверенным (срединным) состоянием раннего якутского кино, еще только обретающего устойчивую экранную форму.

Другая хоррор-работа, внесшая вклад в трансформацию жанра, это «Проклятая земля» (1996) Элэя Иванова. В полулюбительском телефильме молодую семью, поселившуюся в заброшенной деревне, начинают терроризировать духи – сначала будоража героев голосами и резкими звуками во снах, затем таким же образом терзая их наяву и, наконец, воплощаясь физически. В кульминационной сцене мужчина забирается в старый сарай, чтобы вернуть убежавшего скакуна, и вдруг видит, как по хлеву начинает носиться мужская голова, истошно вопя: «Мое! Мое! Мое!». Камера Эдуарда Новикова подхватывает жуткое настроение сцены, совершая резкое зумирование, а небо начинает мигать красным, как неисправная лампочка.

И если «Летовье» все еще балансирует между притчей и фильмом ужасов, то «Проклятую землю» следует считать полноценным хоррором, в котором якутская культура берет на вооружение голливудский арсенал киноприемов. Отметим, что в 2010-е годы обозначенный сплав народной культуры и западной формы только усилится, что выразится в унификации аудиовизуальных составляющих местных хорроров, а также в формировании особого поджанра «тубэлтэ», которым критики будут называть якутские фильмы ужасов о привидениях и духах.

Еще один жанр, на который следует обратить внимание в контексте Сахавуда, – это драмы, уступающие по популярности в национальном прокате и комедиям, и хоррорам. Во-первых, предпочтение им отдает более возрастной, а значит, не столь многочисленный зритель. Во-вторых, залогом успеха для национальной драмы служит показ на фестивалях (так называемый «сарафан»), дающий фильмам возможность прокатиться по региону с аншлагами. Журналист Альбина Данилова вспоминала, как в Якутии проходила премьера первого крупного фильма Дмитрия Давыдова «Костер на ветру» (2016): «... я пошла в кино на третий день после премьеры: в зрительном зале было пять человек. Фильм достаточно тяжелый, но очень интересный. Я написала небольшую рецензию и сожалела, что никто не знает Дмитрия Давыдова. А после того, как они съездили в Пусан на фестиваль, после пиара на всю Россию, зрители в соцсетях забеспокоились: “А где фильм? Как его можно посмотреть?”. Стали устраивать специальные показы, зритель пошел валом. Это о чем говорит? Сначала неплохо бы взять какой-то приз» [5, с. 20].

Именно якутская драма стала тем жанром, который оказался наиболее востребован фестивальными отборщиками, нередко отдающими предпочтение в меру экзотическим, авторским и выбивающимся из общепринятых стандартов лентам. Здесь небольшие бюджеты, характерные для якутских драм, даже пошли им на пользу, определив и заведомую камерность историй, и минимализм в использовании технических средств, и периферийную проблематику, с которой практически не сталкиваются (но которой очень интересуются) жители городов-миллионников. Так, в сборнике новелл Степана Бурнашева и Дмитрия Давыдова «Ыт» (2021) мы погружаемся в рутинную жизнь якутской деревни, а каждая из семи историй начинается с сущего пустяка: сосед построил туалет прямо на стыке двух участков; сын выкрал отцовское ружье и обменял на велосипед приятеля; глава

семейства продал старый дом и, обмывая сделку, выронил пакет с деньгами и др. Всякий раз режиссеры мастерски оборачивают эти происшествия в большие трагедии, вызванные нарушенной в обществе коммуникацией.

Подавляющее большинство якутских драм разворачивается именно в деревнях (или улусах), которые вольно или невольно воспринимаются зрителями из европейской части России как республика Саха в миниатюре – труднодоступная, отгороженная экосистема, для которой контакт с большим миром дискомфортен, а иногда и губителен. В упомянутом выше «Костре на ветру» молодого парня, непреднамеренно убившего товарища, забирают в райцентр на суд, но камера не следует за ним, а остается в деревенском доме, фокусируясь на почти бессобытийной жизни его одинокого отца. В замечательной исторической драме Эдуарда Новикова «Царь-птица» (2018) главным событием оказывается появление орла, которого пожилая пара, держащаяся отшельниками, воспринимает как дурное предзнаменование. Единственным намеком на большой мир, который все-таки существует за пределами округа, выступают задорные комсомольцы, дважды навещающие главных героев, неся угрозу их быту и верованиям.

Еще острее этот конфликт задан в пронзительной социальной драме Давыдова «Нет бога кроме меня» (2019). Ухаживая за пожилой матерью с прогрессирующей деменцией, лесоруб Руслан вынужден оставить работу, перебраться из улуса в крупный город и отдать маму в пансионат, под наблюдение медперсонала. Но в дегуманизированной среде, где человеческую чуткость и заботу замещают сухие регламенты, до женщины никому нет дела. Город буквально отнимает мать у Руслана, иступленным и яростным портретом которого Давыдов завершает свое беспощадное произведение.

Обратной стороной сплоченности небольших сообществ, стремящихся во что бы то ни стало сохранить привычный уклад, оказывается неприятие чужаков и вообще «иных». Сразу в нескольких якутских драмах авторы выводят в главные герои этаких «белых ворон», которые не вписываются в социум. В «Айте» отличительной особенностью персонажа Афони является национальный признак – русский полицейский становится подозреваемым в изнасиловании лишь по косвенным доказательствам. В пасторальной исторической драме Любви Борисовой «Не хороните меня без Ивана» (2022) центрального персонажа выделяет уже физиологическая особенность – Степан ни с того ни с сего впадает в летаргический сон, к чему никак не могут привыкнуть его односельчане, так и норовя захоронить соседа заживо.

Однако ярче других проблему инаковости в замкнутом сообществе поднимает все тот же Давыдов в «Пугале» (2020), где спившаяся юродивая и знахарка, блестяще исполненная певицей Валентиной Романовой-Чыскырай, то лечит недуги своих односельчан, то подвергается от них унижениям и побоям. Критик Наталия Григорьева констатирует: «...первобытный страх перед чем-то отличным от общепринятой нормы проникает, как раковая опухоль, везде и всюду, распространяясь по умам. Оставляя человека, способного и готового помочь всем, кроме себя, страдать и умирать в одиночестве» [2].

После того, как в 2011 году на экраны вышел фильм Сюзанны Ооржак «Покидая благоухающую гавань», снятый на цифровой фотоаппарат, кинопроизводство в республике стало значительно более демократичным, доступным для местных жителей. И априорно существующий на премьерах федерального уровня барьер между зрителем и авторами был нивелирован: «Якутское кино делается не ради фестивалей, не ради “освоения бюджета”, – пишет Лариса Малюкова. – Главное его отличие от российского – в живой связи со зрителем, который ждет новинок, смотрит, спорит, предлагает животрепещущие темы. Зрителем, которому кино доставят не только в город, но и в небольшую деревню» [3].

По мере того, как интернет-среда предоставляет новые инструменты для такой доставки (например, онлайн-кинотеатр sakhamovie, в котором большинство национальных картин открыто для бесплатного просмотра), якутское кино продолжает двигаться в двух противоположных векторах: с одной стороны, экзотифицируя и популяризируя собственную культуру, а с другой, неминуемо теряя визуальную и стилистическую идентичность при столкновении с глобальным миром, его стандартизированными представлениями о популярном зрелище.

Неординарное осмысление эта проблема глобализации получила в драме Любви Борисовой «Надо мною солнце не садится» (2019), в которой юноша Алтан соглашается на необычное

предложение дяди подзаработать. На несколько месяцев он отправляется кормить песцов на крохотный остров в море Лаптевых, где посреди голой тундры стоит разваливающийся сарай да электрогенератор, дающий высокоскоростной интернет. Но вскоре Алтан выясняет, что у него есть нелюдимый сосед – старик Байкал, доживающий здесь последние недели. Парень так проникается новым другом, что решает, как волшебник, исполнять хотя бы по одному его желанию в день.

Борисова репрезентирует не только встречу представителей двух поколений, но и органичный симбиоз традиционной культуры и современных технологий, которые символически воплощают собой персонажи. Друзья рыбачат под песню Эда Ширана, стреляют уток, закрепив на палку смартфон, а еще заводят видеоблог, чтобы отыскать дочь старика, с которой его давным-давно разлучила судьба. Ответом на вызовы глобализации становится вовсе не утрата идентичности, а готовность ее носителя проявить гибкость, пересобрав элементы исторической памяти, адаптироваться и встроиться в новый формат. Эта черта свойственна и всему якутскому кинематографу, у которого получается оставаться самим собой как в региональном, так и в общероссийском масштабе.

1. *Аргылов Н. Охлопкова У.* Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен. // Меди@льманах. 2022. № 6. С. 107-117.
2. *Григорьева Н.* Житие святого пугала // Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/cinematograph/2020-09-15/7_7964_movie.html (дата обращения: 20.03.2024).
3. *Малюкова Л.Л.* «Сахавуд: Снято!». Новая газета № 90, 18 августа 2017.
4. *Мункуев В.* «Как люди бога встретили» – С чего начать смотреть якутское кино? // Сеанс. URL: <https://seance.ru/articles/makers-of-sakha/> (дата обращения: 20.03.2024).
5. «Полреспублики кино снимает, остальная половина смотрит». «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино 1/2 2021. С. 15-23.
6. *Романова С.* Возвращение взгляда. Экзотичное и аутентичное в якутской культуре. // Искусство кино 1/2 2021. С. 70-75.
7. «Фильм "Тайна Чингис Хана" вызвал международный скандал» // Якутск Online. URL: (дата обращения: 20.03.2024).

УДК 81'44

СКРЫТЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОГЕЗИИ КАК ИНСТРУМЕНТ КОДИРОВАНИЯ ПОДТЕКСТА И ЗАТЕКСТА

С.М. Соболева,

Дальневосточный федеральный университет
Восточный Институт – Школа региональных и международных исследований
Доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации
Приморский край, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10
8 908 449 33 60

Кандидат филологических наук, доцент
soboleva.sm@dvfu.ru

Аннотация. Традиционно понятие подтекста связывают со сценическим искусством, в котором использование разнообразных вербальных и невербальных средств формирует понятийный каркас для интерпретации собственно текста. Зате́кст понимается как неозвученная автором, но понимаемая слушателем/читателем информация. Эта информация становится доступной для аудитории благодаря историческим, культурным, бытовым и др. отсылкам. В лингвистической прагматике понятию «зате́кст» соответствует термин «пресуппозиция». В предлагаемом исследовании автор расширяет область использования искусствоведческих и литературоведческих терминов «подтекст» и «зате́кст», вводя их в лингвистический дискурс. Подтекст как стилистически,

тематически и ситуационно обусловленное использование в письменном речевом произведении тех или иных лексем – их частотность, участие в формировании внутритекстовой когезии/ связности, а также их композиционное расположение – может стать объектом лингвопрагматического исследования. Зате́кст может послужить источником информации об авторе речевого произведения – его профессиональных качествах, предпочтениях и оценках. Такая информация является востребованной как литературоведом, так и лингвистом-экспертом, когда перед ними стоит задача определения авторства текста [5] или степени вовлечённости автора в описываемые им события. В качестве инструмента лингвопрагматического анализа в статье предлагается метод редукции текста. Этот метод основан на использовании одного из ключевых слов для составления мини версии исследуемого материала, т.е., его редуцированного варианта. Редуцированный текст позволяет вскрыть связи и коннотативные значения, закрытые для восприятия в полноформатном варианте. Метод редукции помогает определить, в какой мере слова, выбранные автором (или аудиторией) в качестве ключевых, действительно являются таковыми. В редуцированном тексте роль отдельных лексем в осуществлении когерентных отношений выявляется более ярко и отчетливо в сравнении с полнотекстовым произведением. Материалом для исследования послужила статья американского политолога Дж. К. Смита и публикация советского журналиста В. Г. Чухланцева, вышедшие в начале 1975 года и посвящённые встрече советского и американского лидеров в ноябре 1974 года во Владивостоке. Задачи исследования – а) создание редуцированных текстов на основе ключевого слова «Vladivostok/Владивосток»; б) анализ коммуникативных особенностей редуцированных текстов в сравнении с полнотекстовыми версиями; в) извлечение неязыковой информации из редуцированных вариантов статей. Поставленные задачи решаются в рамках лингвопрагматических методов, ориентированных на информационную структуру текста.

Ключевые слова: Лингвистическая прагматика, информационная структура текста, связность, когезия, когерентные отношения, интерпретация текста, пресуппозиция, подтекст, затекст, лексема, советско-американский саммит, редуцированный текст, топоним, ключевые слова, Владивосток.

S.M. Soboleva,
Far Eastern Federal University
Oriental Institute – School of Regional and International Studies
Department of Linguistics and Intercultural Communication
Primorsky Krai, Vladivostok, Russky Island, Ajax village
8 908 449 33 60
Candidate of Philology, assistant professor

Abstract. Traditionally, the concept of subtext is associated with theatricals, the use of a variety of verbal and nonverbal forms being a conceptual framework for interpreting the text *per se*. Implicit text (or *off-text*) is understood as information that is not voiced by the author, rather, it is extracted by the listener/reader. This information becomes accessible to the audience thanks to historical, cultural, habitual and all kinds of other references. In linguistic pragmatics, the concept of implicit text/ (“off-text”) corresponds to the term “presupposition”. In this article, the author transfers the artistical and literary terms “subtext” and “implicit text”/ (“off-text”) to the linguistic discourse. Subtext is viewed as a stylistically, thematically and situationally predetermined use of certain lexemes in a piece of written speech; being frequent in the piece, these lexemes are involved in shaping intratextual cohesion/connectedness. The placement of these lexemes in the title, or the finale, or the middle of the text can become the object of pragmatic research. The written text can serve as a source of information about the author – their professional background, their preferences and values. Such information is in demand by both literary critics and expert linguists when they are faced with the task of determining the authorship of a text or the degree of the author’s involvement in the events described. The article proposes a text reduction method as a tool for linguistic analysis. This method is based on the use of one of the Key words suggested by the author to compile a mini version of the material under study, i.e., its reduced version. A reduced text allows the investigator to reveal connections and connotative meanings that are beyond the reach in the full-length version. The reduction method helps determine the extent to which the lexemes chosen by the author (or the audience) as Key words actually are so. In a reduced text, the role of individual lexemes in the implementation of coherent relations is revealed more clearly and distinctly in comparison with a full-text work. The material for the study was an article by American political scientist J. C. Smith and a publication by Soviet journalist V. G. Chukhlantsev. Both came out in early 1975, both were dedicated to the meeting of Soviet and American leaders in November 1974 in Vladivostok. Research objectives are as follows: a) creation of reduced texts based on the keyword “Vladivostok/Владивосток”; b) analysis of the communicative features of reduced texts in comparison with full-text versions; c) extracting non-verbal information from reduced versions of articles. The assigned tasks are solved within the framework of pragmatic methods focused on the information structure of the texts.

Key words: Linguistic pragmatics, information structure of the text, coherence, cohesion, coherent relations, text interpretation, presupposition, subtext, implicit text, lexeme, Soviet-American summit, reduced text, toponym, Key words, Vladivostok.

В ноябре 2024 года исполняется 50 лет со дня проведения во Владивостоке советско-американского саммита. Сегодня об этом событии помнят только немногочисленные участники и специалисты в области международных отношений, но 50 лет назад советско-американская встреча для жителей Владивостока – города, закрытого для посещения иностранцами – была событием историческим. Советско-американскому саммиту предшествовала длительная работа дипломатов, политических и государственных деятелей, и после серии переговоров Владивосток был выбран как место проведения встречи Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева и президента США Джеральда Форда [3]. Результатом их диалога стало Совместное советско-американское заявление, в котором стороны подтвердили намерение заключить новое соглашение по ОСВ (*ограничению стратегических вооружений*) на срок до конца 1985 года [3]. Владивостокская встреча советского и американского лидеров в то время широко освещалась прессой в нашей стране и в США [1; 7; 12; 13], она и сейчас представляет значительный интерес для политологов, историков и специалистов в области вооружений. Долговременные политические последствия Владивостокской договорённости в военно-промышленной и экономической сфере составляют область подтекста – они дают возможность понять, чьи интересы и в какой области одержали верх, чья стратегия подготовки и ведения переговоров явилась более эффективной, чьи формулировки легли в основу окончательного документа. Затекст определяется медийным, идеологическим и политическим ландшафтом, на фоне которого проходили переговоры. Затекстная информация никогда не вербализуется, но она обязательно присутствует в картине мира всех участников коммуникации, без неё невозможно оценить место и роль анализируемого события в общей непрерывной цепи явлений и фактов. В лингвистической прагматике для информации такого рода используется термин «пресуппозиция» [14]. Ярким примером, иллюстрирующим роль затекста/ пресуппозиции для понимания вербального сообщения, является фрагмент из рассказа британского писателя Питера Флеминга: «Вчера я получил от приятеля записку “У тебя есть лишний револьвер? Мне очень нужен револьвер – я собираюсь поехать в Кению.” Я был благодарен своему приятелю за то, что он, во-первых, считает меня человеком, у которого есть несколько револьверов, и, во-вторых, что, по его мнению, в повседневной жизни я пользуюсь по крайней мере одним револьвером» (*перевод Соболевой*) [9].

Очевидно, что в анализируемых публикациях советского и американского авторов – «Владивостокская встреча» и «SALT After Vladivostok» – топоним «Владивосток»/ «Vladivostok» выполняет не только роль географического наименования [6]. Лексемы «Владивосток»/ «Vladivostok» участвуют в образовании смысловых оппозиций по модели «Женевская договорённость»/ «Владивостокская договорённость» («Geneva accord»/ «Vladivostok accord»), которые противопоставлены не по географическому, а по терминологическому признаку [11].

Количество слов в статье «SALT After Vladivostok» около 4500, топоним «Vladivostok», как в прямом, так и в терминологическом значении, использован автором в 24 случаях. При этом предложения, содержащие лексему «Vladivostok», будучи выписаны в линейную последовательность, образуют вполне связный текст, обладающий информативностью, и когерентностью, и интенцией. Ниже предлагается фрагмент редуцированной версии статьи Дж. К. Смита «SALT After Vladivostok» («Перспектива переговоров об ограничении стратегических вооружений после владивостокского саммита» – *перевод Соболевой*):

«Неожиданным результатом «рабочей» встречи президента Форда и председателя Брежнева, состоявшейся в 1974 году во Владивостоке, стало совместное американо-советское заявление, сделанное накануне подписания окончательного соглашения об ограничении стратегических наступательных вооружений. Теперь становится понятным, что после того, как соглашение, о котором шла речь во Владивостоке, будет достигнуто, переговоры по сокращению вооружений могут действительно начаться, и в любой момент сокращения могут действительно иметь место. Тот факт, что владивостокская договорённость предусматривает большее количество ракет-носителей ядерного оружия, чем на настоящий момент располагают стратегические силы США, вызывает тревогу, так

как США теперь могут приступить к наращиванию своих стратегических вооружений. Если владивостокская договоренность превратится в официальное соглашение по ограничению ядерных вооружений, в следующее десятилетие США будут располагать точными данными о максимальном количестве советских ракет-носителей» [12] (*перевод Соболевой*).

Данный фрагмент состоит из четырёх предложений и вызывает ощущение связного неделимого текста [4]. У читателя создаётся впечатление, что эти предложения идут подряд одно за другим [10]. В действительности первое и второе предложения разделены отрывком из приблизительно 170 слов, второе и третье предложения разделены ещё более продолжительным отрывком из более чем 200 слов, третье и четвертое предложения разделяют около 100 слов. О чём может свидетельствовать тот факт, что в пространственном отношении несвязанные предложения создают эффект связного текста? Представляется, что эта связность, т.е. когерентность [8], определяется особыми общими смыслами, которые связаны с лексемой «Владивосток»/ «Vladivostok», будь она в функции предиката (т.е. географического наименования) или в функции атрибута (т.е. части терминологического сочетания).

Аналогичные результаты даёт анализ статьи В.Г. Чухланцева «Владивостокская встреча», размещённой 1 января 1975 года в газете «Красное Знамя» – самом влиятельном СМИ Приморского края. Эта публикация, также посвящённая советско-американской встрече на высшем уровне, в три раза короче статьи американского автора, но количество употреблений лексем «Владивосток»/ «владивостокский» в ней, как и в статье «SALT After Vladivostok», равно 24. Очевидно, В.Г. Чухланцев более активно использует эту номинацию [6], чем Дж. Смит. Редуцированный вариант статьи «Владивостокская встреча», сделанный на основе лексем «Владивосток»/ «владивостокский», также представляет собой связный текст:

«Президент США Дж. Форд в интервью журналисту «Ньюсуик», касаясь владивостокской встречи, говорил: «... Брежнев – человек, который может быть то очень общительным, очень приятным в общении, много шутить, то вдруг может стать невероятно серьёзным и проявить высшую твёрдость... Очень приятно не только когда мы вели с ним переговоры, но и за обедом, и во время автомобильной поездки, когда по окончании переговоров мы в течение часа ездили по улицам Владивостока». В памятные дни владивостокской встречи, результаты которой трудно переоценить, многие американские журналисты своими глазами увидели Советское Приморье, совершили поездку по городу и морскую прогулку на теплоходе, встречались с владивостокцами. Журналисты и теле радиокорреспонденты написали и сказали немало добрых слов о понравившемся им Владивостоке» [7].

Этот фрагмент мини текста сделан при помощи метода редукиции, как и предыдущий фрагмент. Мини версии текстов, выполненные на основе выборки по лексеме «Владивосток»/ «Vladivostok» обладают сходными свойствами: они создают ощущение связных, последовательно и линейно сформированных речевых актов, они имеют чётко выраженную авторскую интенцию и целевую аудиторию, и, самое главное, их можно пересказать, т.е., они обладают информативностью и когерентностью/связностью [2]. При этом, корректное декодирование содержания и мини версии статьи «SALT After Vladivostok», и её полноформатного варианта невозможно без знания подтекста – информации о том, что предшествовало переговорам по контролю над вооружениями и каковы были долгосрочные результаты достигнутых договорённостей. Очевидно, такая информация доступна дипломатам, политикам, государственным чиновникам, специалистам в области вооружений.

В. Г. Чухланцев при написании своей статьи опирался на знание его читателями затекстовой информации – того факта, что Владивосток является закрытым городом и военно-морской базой, что иностранцы в городе не бывают, что Владивосток находится далеко от крупных административных центров и никакие международные мероприятия в городе никогда не проводились. Такая информация составляет фрагмент картины мира жителей Владивостока и Приморского края – целевой аудитории газеты «Красное Знамя».

Очевидно, что для создания мини версий письменных речевых произведений можно использовать разные ключевые слова – так, в данном случае возможны редуцированные тексты на основе ключевых слов «вооружения»/ «arms», или «безопасность»/ «security», или «договорённость»/ «accord». Какие-то фрагменты этих мини версий будут совпадать, какие-то фрагменты будут различаться, неодинаковым будет и количество употреблений этих ключевых слов в анализируемых

статьях. Однако невербализируемые, но осознаваемые и авторами, и читателями элементы содержания, кодируемые подтекстом и затекстом, останутся неизменными.

1. Баскаков Э. Руководствуясь интересами мира // Тихоокеанский комсомолец, 28.11.1974, №142 (4310).
2. Величко М. А. ког и когерентность: особенности разграничения и определения понятий // Вестник Адыгейского государственного университета. Вып. 2, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kogeziya-i-kogerentnost-osobennosti-razgranicheniya-i-opredeleniya-ponyatiy/viewer> (дата обращения 15.01.2024).
3. Встреча Леонида Брежнева и президента США Джеральда Форда (1974) // РИА НОВОСТИ. URL: <https://ria.ru/20141123/1034503373.html> (дата обращения 15.12.2023).
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006, 140 с.
5. Котурова М. П. Об экстралингвистических основаниях смысловой структуры научного текста (функционально-стилистический аспект). Красноярск: Изд-во Красноярского гос. ун-та, 1988, 170 с.
6. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. Изд-во Едиториал УРСС, 2020, 158 с.
7. Чухланцев В. Г. Владивостокская встреча // Красное Знамя, 01.01.1975, №1 (17231).
8. Bamberg В. What Makes a Text Coherent? // College Composition and Communication, 1983, pp. 417-429. URL: <https://www.jstor.org/stable/357898> (дата обращения 15.12.2023).
9. Fleming P. Pistols Weaken // Антология английского юмора: Сборник. / Сост. А.Я. Ливергант. На англ. яз. – М.: Радуга. – 1990. С. 210.
10. Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English. London, Longman Group Limited, 1974. URL: <https://www.jstor.org/stable/42945277?seq=1> (дата обращения 12.02.2024).
11. Hoey M. Patterns of Lexis in Text. Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. 276. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/studies-in-second-language-acquisition/article/abs/patterns-of-lexis-in-text-michael-hoey-oxford-oxford-university-press-1991-pp-xvii-276-2195/B8375E37D5C14C40694D33A8712C6C2E> (дата обращения 01.02.2024).
12. Smith G. C. SALT After Vladivostok // Journal of International Affairs. 1975, Vol. 29, No. 1, pp. 7-18. URL: https://www.jstor.org/stable/24356471?seq=5#metadata_info_tab_contents (дата обращения 08.01.2024).
13. Summit at Vladivostok: Asian Affairs: An American Review, Vol. 2, No. 1 (Sep. – Oct., 1974), pp. 51-52. URL: https://www.jstor.org/stable/pdf/30171354.pdf?refreqid=fastly-default%3Abb97f273486e11c75df6f5af50767278&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=search-results (дата обращения 08.12.2023).
14. Taguchi N. Pragmatic Development as a Dynamic, Complex Process: General Patterns and Case Histories // The Modern Language Journal, 2011, Vol. 95, No. 4, pp. 605-627. URL: <https://www.jstor.org/stable/41413383> (дата обращения 06.01.2023).

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В.К. Столярова,

ФГБОУ ВО «ВВГУ», аспирант каф. дизайна и технологий
690014, Приморский край, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41
Тел. 89242695392, veronikashevchenko@list.ru

Н.А. Коноплева,

ФГБОУ ВО «ВВГУ», доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры дизайна и технологий
690014, Приморский край, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41
Тел. 89146567042, nika.konopleva@gmail.com

Аннотация. В последние годы внутренний туризм в России находится в стадии активного возрождения: популяризируются региональные направления, возрастает интерес к экологическому, событийному, этническому и этнографическому видам туризма, способствующим не только экономическому развитию регионов, но формированию этнокультурной идентичности, выстраиванию межкультурного диалога.

Приморский край обладает уникальным природно-культурным потенциалом: территории особого значения, богатая история края и проживающих в нем коренных народов, создают базис для развития различных видов событийных мероприятий, позиционирующих региональную культуру.

Актуальность исследования подтверждается необходимостью популяризации событийной этнокультурной деятельности на региональных площадках и привлечением внимания к сохранению традиционных основ культурной идентичности разных народов, в том числе коренного населения, продвижению народных промыслов и поддержки территорий, обладающих историко-культурным потенциалом.

Событийные мероприятия этнокультурной направленности способны раскрыть индивидуальность и самобытность народов, однако, в силу отсутствия финансирования со стороны государственных и муниципальных органов организация и продвижение событий в современном формате затруднено, большинство из них проводится локально на территориях поселений, с участием исключительно местных жителей и без массового привлечения участников.

В статье предлагается рассмотреть концепцию, разрабатываемого этнокультурного фестиваля «Этника», в качестве событийного мероприятия, организованного на городской площадке улицы Адмирала Фокина, с целью популяризации культуры коренного населения Приморского края.

Палитра событийных мероприятий Приморского края ежегодно включает порядка 300 событий по всем муниципалитетам, при этом, наибольшее количество приходится на столицу – город Владивосток. Именно из расчета привлекательности городской площадки в статье предлагается организация выездного тематического мероприятия, посвященного культуре коренного населения Приморского края.

В основной части статьи приводятся данные опроса респондентов из числа жителей города Владивостока о готовности посетить этнокультурный фестиваль и о потенциальном интересе к культуре коренного населения Приморского края.

Ключевые слова: этнокультурное мероприятие, межкультурное взаимодействие, этнокультурный туризм, событийные мероприятия, коренные народы, культурная идентичность.

ETHNOCULTURAL FESTIVAL AS A FORM OF INTERCULTURAL INTERACTION

Abstract. In recent years, domestic tourism in Russia is at the stage of active revival: regional destinations are being popularized, interest in environmental, event, ethnic and ethnographic types of tourism is growing, contributing not only to the economic development of the regions, but to the formation of ethnocultural identity and the building of intercultural dialogue.

Primorsky Krai has a unique natural and cultural potential: territories of special significance, the rich history of the region and the indigenous peoples living in it, create the basis for the development of various types of events that position the regional culture.

The relevance of the study is confirmed by the need to popularize event-based ethnocultural activities on regional platforms and draw attention to the preservation of the traditional foundations of the cultural identity of different peoples, including the indigenous population, the promotion of folk crafts and support for territories with historical and cultural potential.

Ethnocultural events can reveal the individuality and identity of peoples, however, due to the lack of funding from state and municipal bodies, organizing and promoting events in a modern format is difficult; most of them are held locally in the territories of settlements, with the participation exclusively of local residents and without mass involvement participants.

The article proposes to consider the concept of the ethnocultural festival “Ethnika” being developed as an event organized on the city site of Admiral Fokina Street, with the aim of popularizing the culture of the indigenous population of the Primorsky Territory.

The palette of events in the Primorsky Territory annually includes about 300 events in all municipalities, with the largest number taking place in the capital – the city of Vladivostok. It is based on the attractiveness of the city site that the article proposes the organization of an off-site thematic event dedicated to the culture of the indigenous population of the Primorsky Territory.

The main part of the article provides data from a survey of respondents from among residents of the city of Vladivostok about their readiness to attend an ethnocultural festival and about their potential interest in the culture of the indigenous population of the Primorsky Territory.

Key words: ethnocultural event, intercultural interaction, ethnocultural tourism, event events, indigenous peoples, cultural identity.

В условиях, с одной стороны, роста мировой глобализации экономики и расширения социального взаимодействия, роста популярности этнографических и экологических туров, а с другой – сокращения этнического разнообразия, потери традиционных этнокультурных ценностей, коренное население переживает период сложной трансформации. На текущем этапе развития туризма аборигенному населению становится все труднее поддерживать автономный режим своего существования. Назревает необходимость культурных и социальных изменений.

Развитие экологического и этнического туризма, организация событийных мероприятий, популяризация народного искусства, дают возможность использовать деятельность коренного населения в качестве ресурса для развития туризма и раскрытия культурного потенциала территорий.

Согласно структуре государственной программы Приморского края «Развитие туризма в Приморском крае» в 2024 году запланировано подготовить в качестве инструкторов-проводников не менее 50 жителей «Национального парка «Бикин», за счет грантов в форме субсидий в целях развития экологического туризма [1]. Данный показатель, направленный на использование кадрового потенциала местного населения является далеко не единственной мерой, запланированной к реализации на будущие годы.

Цель исследования заключается в разработке концепции этнокультурного событийного мероприятия как формы популяризации этнического и событийного туризма, выстраивания межкультурного диалога и сохранения традиционных элементов культурной идентичности народов Приморского края.

Задачами исследования являются:

- анализ событийных мероприятий Приморского края за 2023 год по тематикам;
- проведение опроса-исследования о потенциальном интересе к культуре коренного населения Приморского края среди жителей города Владивостока;
- описание концепции этнокультурного фестиваля «Этника» в городе Владивостоке.

Объектом настоящего исследования является межкультурное взаимодействие коренного населения Приморского края, жителей и туристов города Владивостока.

Предметом исследования выступают этнокультурные мероприятия как форма межкультурного взаимодействия.

По данным Всероссийской переписи населения 2020 года в Приморском крае проживает 158 национальностей. Из них: русских – 85 %, украинцев – 2%, корейцев – 1%, других национальностей менее 0,5 % каждой, (всего 12 %). Представители коренных малочисленных народов составляют около 2 тыс. человек: удэгейцы, нанайцы (гольды) и тазы [2]. На рисунке 1 представлены данные о численности народов, проживающих на территории Приморского края, (за исключением русских).

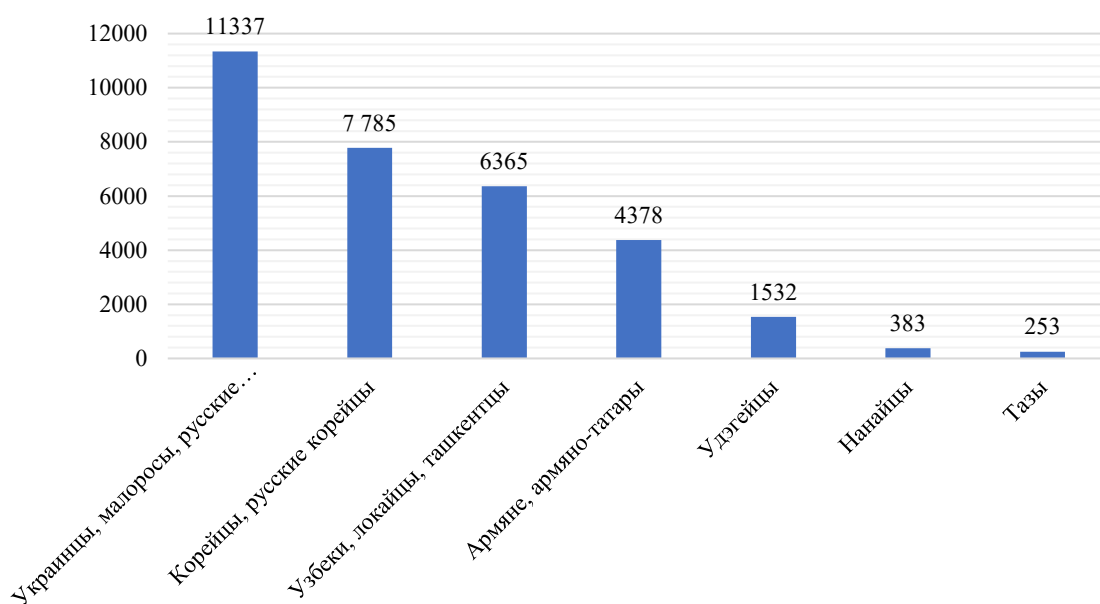


Рис. 1. Численность народов Приморского края по итогам ВПН 2020 г., чел.

Составлено автором по [3]

Большинство представителей коренных малочисленных народов проживают в пяти районах Приморского края – Ольгинском, Лазовском, Тернейском, Пожарском и Красноармейском. Самая многочисленная группа – удэгейцы. С 2010 года их количество увеличилось с 700 человек до полутора тысяч, однако, проблемы, связанные с ассимиляцией, потерей языковой и культурной идентичностей, запретами на хозяйственную и промысловую деятельность остаются.

Поиск решения культурно-национальных проблем приводит к необходимости образования национально-культурных центров и некоммерческих культурных организаций, деятельность которых направлена на возрождение традиционных промыслов, культурно-досуговой деятельности, развитие этнокультурного туризма и привлечение туристов к удаленным районам края.

В Российской Федерации в целях сохранения культуры и традиций коренных народов реализуется государственная программа «Реализация государственной национальной политики», в которую включена специальная подпрограмма «Коренные малочисленные народы Российской Федерации» с объемом финансирования 1,3 млрд рублей до 2025 года. Однако необходимо отметить, что объем выделяемых средств на указанные цели в последние годы существенно уменьшается: в 2009 – 2010 годах выделялось по 600 млн. руб., в 2011–2013 годах – по 240 млн. руб., в 2015 году – 205,2 млн. руб., в 2017 году – 128 млн. рублей [4].

В Приморском крае большинство этнокультурных событий проводится в рамках субсидии из федерального бюджета Приморского края, направленной на достижение показателей государственной программы Российской Федерации «Реализация государственной национальной политики» по направлению «укрепление единства российской нации и этнокультурное развитие народов». Тем не менее, организованные мероприятия обычно носят локальный характер, «для своих», собирая в основном участников из числа представителей общин и поселений, без привлечения туристов и жителей Приморского края. В таблице 1 представлен перечень ежегодных этнокультурных событийных мероприятий Приморского края.

Посещаемость большинства этнокультурных событийных мероприятий формируется, преимущественно, из числа жителей районов, представителей общин коренных народов и общественных культурных организаций, регулярно участвующих в подготовке и реализации праздников.

Основным организатором и единственным оператором мероприятий краевого уровня является АНО «Туристско-информационный центр Приморского края», приоритетным направлением деятельности которого является поддержка и проведение мероприятий, направленных на развитие туристского и культурного потенциала Дальнего Востока и Приморского края. На рисунке 2 представлены данные о количестве проведенных событий за 2023 год по тематикам.

Некоторые этнокультурные событийные мероприятия Приморского края

Название мероприятия	Целевая аудитория участников	Место проведения	Среднее количество участников (чел.)
Праздник урожая и плодородия «Чусок»	Жители и гости города	г. Уссурийск	1000
Этно-экологический фестиваль «Ва:кчай ни»	Жители с. Красный Яр, спортивные коллективы	с. Красный Яр, Пожарский р-он	200
Этнический фестиваль «Живой источник»	Жители с. Боец Кузнецов, г. Находки, творческие детские коллективы	с. Боец Кузнецов, Партизанский р-он	150
Детский Сабантуй «Этностиль Приморья»	Жители г. Партизанск, общественные организации	г. Партизанск	200
Конгресс народов Приморского края «Сила Приморья – в дружбе народов»	Представители культурных общественных организаций, общин коренных народов, научных и образовательных организаций	г. Владивосток	250
«Дальневосточная Сорочинская ярмарка»	Жители г. Владивостока, творческие коллективы, культурные общественные организации	г. Владивосток	150
Национальный праздник «Сагди Дава»	Коллективы Ольгинского, Кавалеровского и Красноармейского районов, жители общины, Ольгинского р-на.	Территория общины коренных малочисленных народов Приморского края «Родник», Ольгинский район	200
Традиционный краевой фестиваль «Хоровод дружбы»	Творческие коллективы национальных общин и организаций, жители г. Уссурийск	Микрорайон «Радужный»,	
г. Уссурийск	1000		
Этно-экологический фестиваль «День Бикина»	Жители с. Красный Яр, представители общин коренных народов	с. Красный Яр, Пожарский р-он	500

Составлено автором по [5, 6,7]

Как следует из рисунка 2, наибольшее количество событийных мероприятий, организованных и проведенных в Приморском крае носят смешанный характер (содержат гастрономические элементы, ориентированы на молодежный сегмент участников, включают разнообразные виды деятельности, объединенные общей тематикой и направленные на формирование бренда Дальнего Востока). Общее число событийных мероприятий, проведенных на городских и краевых площадках АНО «Туристско-информационным центром Приморского края» за 2023 год – 79, количество мероприятий деловой, культурной и туристской направленности, в которых принимали участие

представители Агентства по туризму Приморского края – 115 [8]. На будущие годы запланировано увеличение масштаба и числа участников событийных мероприятий до 10 тыс. человек.

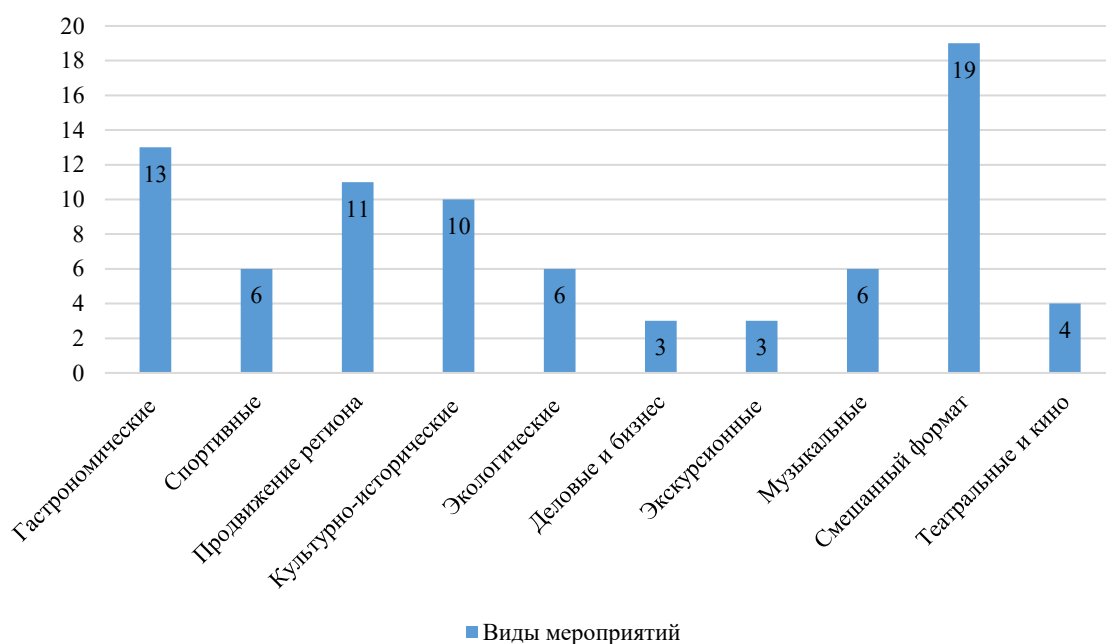


Рис. 2. Событийные мероприятия, проведенные с участием и при поддержке АНО «Туристско-информационный центр Приморского края»

Составлено автором по [8]

АНО «Туристско-информационный центр Приморского края» стремится к созданию событий смешанного формата, где участие местного населения выступает в качестве обязательного элемента традиционной культурной среды Дальнего Востока.

Так, например, в рамках масштабного проекта «Гастрономическая карта России» прошли встречи с представителями общин коренных народов и проектной группой лаборатории «Вкус Приморья», направленные на использование уникальных рецептов аборигенного населения в качестве гастрономического бренда Дальнего Востока [9].

С целью выявления заинтересованности среди жителей и гостей города Владивостока культурой местного населения Приморского края и определения перспективы проведения событийного мероприятия этнокультурной направленности был проведен опрос-анкетирование. На рисунке 3 представлена характеристика ответов на вопросы респондентов. В опросе приняли участие 240 человек из числа жителей и гостей г. Владивостока. Респонденты получили информационную справку перед началом опроса с пояснением сущности этнокультурного событийного мероприятия.

Большинство респондентов проявили интерес к посещению этнокультурного событийного мероприятия (54%) или выразили косвенное желание к участию (18%), тем не менее, присутствует определенное количество респондентов, которые затрудняются ответить (2%) или склоняются к отрицательному ответу (17%). Однозначное отсутствие интереса наблюдается у 9% респондентов. Подобное распределение свидетельствует о недостаточном опыте участия и неосведомленности жителей и гостей города Владивостока в вопросах национальной культуры.

Также стоит отметить, что большинство опрошенных респондентов интересуются природой Приморского края и выделяют этнографический элемент как одно из актуальных направлений событийной деятельности (рисунок 4).

В результате анализа ответов респондентов, большинство опрошенных (26%) интересуются посещением событийного мероприятия по гастрономии. Данная тенденция может быть объяснима тем, что наибольшее количество мероприятий, в городе Владивостоке продвигают бренд дальневосточной кухни и являются наиболее посещаемыми. Однако тема местной культуры народов

Приморского края также является достаточно актуальной, исходя из ответов опрошенных, 18% выбрали данное направление для посещения события.

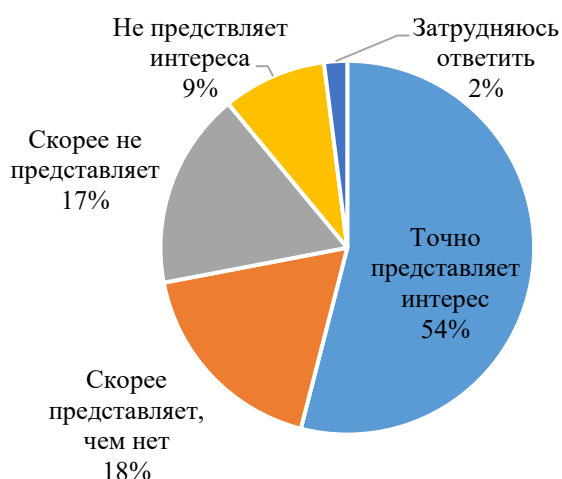


Рис. 3. Данные о заинтересованности респондентов к посещению этнокультурного событийного мероприятия в г. Владивостоке
Составлено автором



Рис. 4. Распределение ответов респондентов по предпочтительным тематикам посещения событийных мероприятий
Составлено автором

Опираясь на существующий опыт взаимодействия, а также учитывая необходимость более широкой популяризации событийных мероприятий местного населения Приморского края целесообразно предложить концепцию этнокультурного фестиваля «Этника».

Концепция разрабатываемого событийного этнокультурного мероприятия начинается с определения его типа. В связи с растущей популярностью открытых уличных событий фестивального вида целесообразно предложить концепцию фестиваля, ключевой задачей которого станет продвижение культуры коренных народов и привлечение внимания к особо охраняемым природным территориям.

В таблице 2 представлены основные аспекты разрабатываемого фестиваля.

Основные аспекты концепции этнокультурного фестиваля «Этника»

Характеристика аспекта	Содержание
Вид мероприятия	Краткосрочный уличный фестиваль (3 дня)
Цель фестиваля	Содействие формированию массового этнографического, этнокультурного туризма и поддержанию национальной культуры жителей, гостей города Владивостока и Приморского края. Привлечение посетителей в ООПТ путем популяризации многообразия культур коренных малочисленных народов Приморского края
Задачи фестиваля	Привлечение внимания к культуре коренных народов Приморского края
	Популяризация нового событийного направления деятельности в городе Владивостоке
	Расширение аудитории участников событийных мероприятий этнокультурной направленности
	Популяризация экологического туризма и событийной деятельности в Приморском крае
	Продажа продукции местного производства и изделий ремесленного изготовления
Период проведения фестиваля	9–11 августа, ежегодно
Мероприятия фестиваля	Работа тематических площадок: мастер-классы, выставочные фото и экскурсионные экспозиции, ярмарка, «Улица мастеров»
	Вечерняя концертная программа
Организационный комитет	Автономная некоммерческая организация «Туристско-информационный центр Приморского края»
	Агентство по туризму Приморского края
	Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации
	Приморское краевое отделение Всероссийской общественной организации «Русское географическое общество» – Общество изучения Амурского края
	Министерство культуры и архивного дела Приморского края
	АНО Центр «Амурский тигр»
Участники фестиваля	ФГБУ «Национальный парк «Бикин»
	ФГБУ «Национальный парк «Удэгейская легенда»
	Союз коренных малочисленных народов Приморского края: общины: «Удэге», «Буа Хони», «Тайга» и т.д.
	Ассамблея народов Приморского края: некоммерческие культурные организации Приморского края
	Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации

Составлено автором

Фестиваль – это прежде всего социально-значимое событие, которое должно повысить уровень осведомленности населения, заинтересовать людей, дать им «якорь культурной основы», именно поэтому постепенное расширение состава участников – основная цель большинства городских событий. Экономический потенциал события заключается в перспективе реализации продукции и изделий народного творчества, в возможном увеличении потока туристов в отдаленные территории Приморского края, национальные и природные парки. Культурный потенциал мероприятия заключается в духовном обогащении и знакомстве населения города Владивостока с элементами

национальной культуры народов Приморского в современном формате, в воспитании сознательного отношения к природным богатствам и национальным особенностям в поликультурном обществе.

Фестиваль «Этника» включает единовременную работу сразу трех основных площадок:

- Образовательная площадка: 2 тематических мастер-класса, фотовыставка с информационными стендами;

- Ярмарочная площадка: продажа сувениров и продуктов местного производства коренных народов из деревянных домиков, расположенных по ходу движения посетителей фестиваля, зона рассадки гостей с четырехместными столами;

- Развлекательная площадка: фотозона с тематическим оформлением, площадка «Сказки Удэге» (чум удэгейцев и работа аниматора), концертная программа с выступлением творческих коллективов. Программа событийного этнокультурного фестиваля «Этника» представлена в таблице 3.

Таблица 3

Программа этнокультурного фестиваля «Этника»

Время	День 1	День 2	День 3
	Содержание		
10:00-19:00	Работа ярмарки, фотозоны и фото-выставки «Лица культур»		
11:00 – 12:00	Мастер-класс по изготовлению детской игрушки из дерева	Мастер-класс по изготовлению удэгейского оберега	Мастер-класс по изготовлению ловца снов
10:00-17:00	Работа площадки аквагрим «Узоры предков»		
15:00-16:00	Мастер-класс по изготовлению детской игрушки из дерева	Мастер-класс по изготовлению удэгейского оберега	Мастер-класс по изготовлению головного убора с национальным орнаментом
15:00-17:00	Работа площадки чум удэгейцев «Народные сказки»		
17:00 – 19:00			Концертная программа закрытия фестиваля

Составлено автором

Программа этнокультурного фестиваля «Этника» содержит как развлекательные элементы, так и познавательные. Большинство объектов фестиваля рассчитано на постоянную работу в течение трех дней. Местом проведения фестиваля выбрана площадкой пешеходная улица Адмирала Фокина, которая регулярно становится местом событийных мероприятий краткосрочного формата. На рисунке 5 представлена схема расположения объектов на площадке фестиваля.

В качестве соорганизаторов мероприятия целесообразно привлечь: Амурский филиал Всемирного фонда дикой природы, АНО «Центр Амурский тигр», Министерство культуры и архивного дела Приморского края, Администрацию города Владивостока.

Информационная поддержка: Региональное информационное агентство PrimaMedia, Сайт Владивостока VL.ru, информационный портал «Открой Владивосток», продвижение в социальных сетях АНО «Туристско-информационный центр Приморского края».

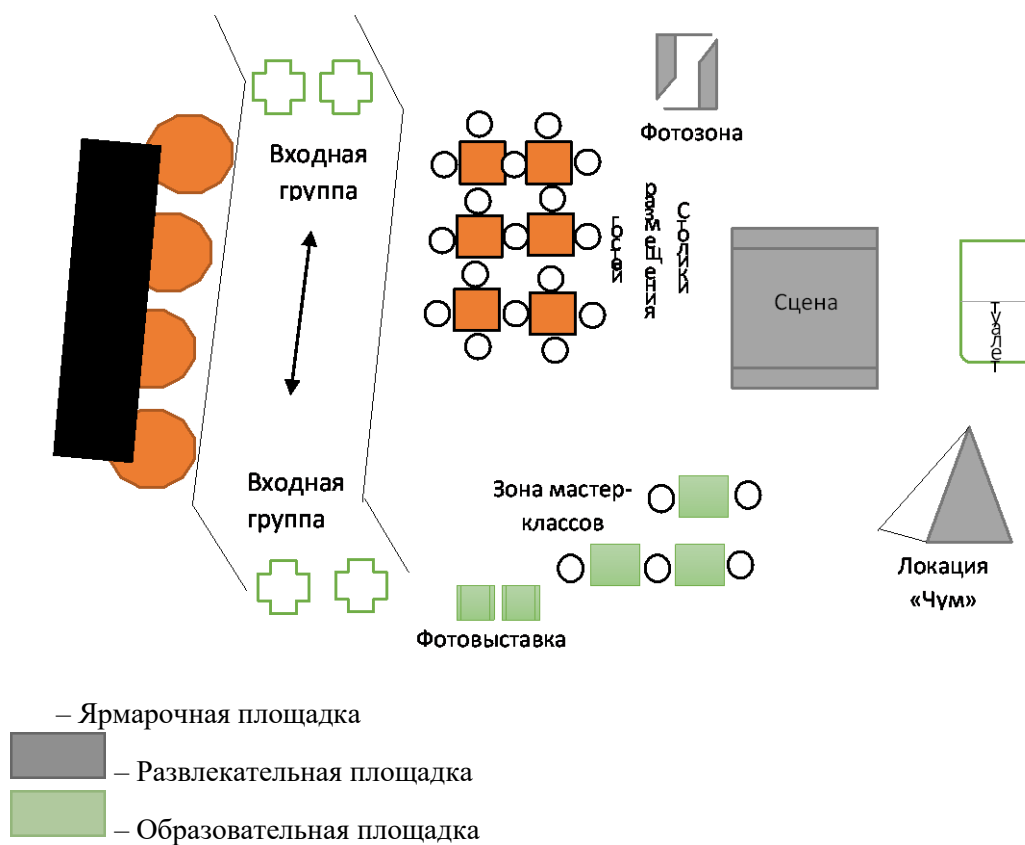


Рис. 5. Схема расположения объектов фестиваля «Этника»

Составлено автором

Таким образом, на предложенной схеме размещения объектов гармонично распределены элементы трех зон, не затрудняя движения основного потока посетителей пешеходной улицы Адмирала Фокина.

На рисунке 6 представлен вариант разработанной афиши этнокультурного фестиваля «Этника».



Рис. 6. Афиша этнокультурного фестиваля «Этника»

Составлено автором

Таким образом, этнокультурный фестиваль «Этника» станет масштабным событийным мероприятием города Владивостока и Приморского края, в рамках которого будут организованы познавательные мастер-классы, ознакомительная и развлекательная программа. Для АНО «Туристско-информационный центр Приморского края» – событие станет инструментом популяризации

событийного туризма и культуры. Для особо охраняемых природных территорий и общин коренного населения, фестиваль может стать механизмом привлечения внимания к вопросам сохранения культурного наследия и популяризации экологического и этнического туризма, а также способом эффективной коммуникации внутри многокультурного сообщества.

Относительно опыта организации этнокультурных мероприятий в Приморском крае можно отметить, что большинство событий, организованных и проведенных при поддержке Агентства по туризму Приморского края, направлены на развитие ресторанной деятельности или региональное позиционирование края. Анализ данного показателя свидетельствует о недостаточной освещенности и продвижении этнокультурных мероприятий на рынке событийной индустрии Приморского края.

Тем не менее, опыт организации этнокультурных мероприятий в других регионах России свидетельствует о возрастающем интересе данного направления среди российских и зарубежных туристов, а также о привлечении внимания к деятельности коренных малочисленных народов как к ресурсу развития особо охраняемых природных территорий.

Этнокультурный событийный фестиваль «Этника» способен привлечь к участию многонациональную публику как из числа жителей и гостей города Владивостока, так и из числа представителей народных общин и творческих коллективов Приморского края. При условии успешной рекламной кампании и высокой посещаемости, мероприятие способно стать ежегодным и постоянно расширять географию участников, привлекая новые творческие коллективы, общины коренных народов, культурные организации, национальные парки и заповедники не только в пределах Приморского края, но и других субъектов региона.

Уникальный национальный колорит Приморского края, многоаспектность и вариативность деятельности коренного населения, при должном уровне продвижения и поддержки со стороны государства, способны стать полноценным элементом культурного и туристского потенциала, механизмом совершенствования культурной идентичности Приморья в межкультурном диалоге.

1. Об утверждении государственной программы Приморского края «Развитие туризма в Приморском крае»: постановление Прим. кр. от 25 декабря 2019 г. № 903-па: приложение №1: паспорт к государственной программе Приморского края «Развитие туризма в Приморском крае» // в ред. Постановления Правительства Приморского края от 29.12.2022 № 937-пп.

2. Национальный портрет Приморья // Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Приморскому краю: [сайт]. URL: <https://25.rosstat.gov.ru/storage/mediabank/nashionalPort.htm> (дата обращения: 15.02.2024).

3. Национальный состав населения Приморского края // Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Приморскому краю: [сайт]. URL: <https://25.rosstat.gov.ru/folder/135257/document/222147> (дата обращения: 15.02.2024).

4. Совет федерации. Парламентские слушания: ««Реализация Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года в части обеспечения прав коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации»: [сайт]. URL: <http://council.gov.ru/activity/activities/parliamentary/84801/> (дата обращения: 22.02.2024).

5. Национальный календарь туристских событий Приморского края. Система обмена туристской информацией: [сайт]. URL: <https://www.nbcrs.org/regions/primorskiy-kray/natsionalnyu-kalendar-turistskikh-sobytiy> (дата обращения: 01.03.2024).

6. Метляева Т. В., Брусенцова А. А. Разработка мероприятия по использованию выставочных объектов «Улицы Дальнего Востока» в рамках ВЭФ // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2022. Т. 14, № 3. С. 232-247.

7. Отчет о ходе реализации регионального проекта за 2023 год. «Создание условий для реализации творческого потенциала нации («Творческие люди») (Приморский край)». 33 л.

8. Отчет о деятельности Автономной некоммерческой организации «Туристско-информационный центр Приморского края» за 2023 финансовый год: исполнение показателей. 6 л.

9. Дальневосточный пикник с рецептами от Дерсу Узала провели в Приморье // Правительство Приморского края. Новости: [сайт]. URL: <https://primorsky.ru/news/268287/> (дата обращения: 01.03.2024). 9. A Far Eastern picnic with recipes from Dersu Uzala was held in Primorye // Government of the Primorsky Territory. News: [website]. URL: <https://primorsky.ru/news/268287/> (access date: 03/01/2024).

СОВРЕМЕННОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ХЭЧЖЭ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ ИЗ РЫБЬЕЙ КОЖИ

Сунь На,

Аспирант Школы искусств и гуманитарных наук,
Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ).
E-mail: 909389521@qq.com

Аннотация. На протяжении многих веков нанайцы в России и хэчжэ в Китае создали уникальную технологию обработки рыбьей кожи, которая стала отличным свидетельством и ярким маркером самобытной традиционной культуры. Рыбья кожа не только выступает в качестве традиционного материала, но и является носителем устойчивой этнической культуры. В 2006-ом году «Технология обработки рыбьей кожи хэчжэ» была внесена в первые национальные списки охраны нематериального культурного наследия КНР, что обеспечило и поспособствовало развитию современного декоративно – прикладного искусства хэчжэ, в котором особое место заняла картина из рыбьей кожи, где глубоко воплотили орнаментальную художественную особенность и удивительный талант мастеров. Данная статья посвящена технологии изготовления картины из рыбьей кожи и ее сюжетам творчества, а также символике изображений в картине. Картина из рыбьей кожи хэчжэ носит важную художественную и исследовательскую ценность, сюжеты картин содержат сцены повседневной жизни и мифологические события, которые продемонстрируют людям историческую память и духовную богатство. Кроме того, еще появились популярные творческие работы в туристической отрасли и на занятиях высших учебных заведений, в котором в большой мере стали активно перенимать китайские традиции, описаны темы с благожелательной символикой. Рыбья кожа в декоративных изделиях обработана в техниках аппликации и гравировки. Источниками стали как музейные предметы Китая, так и образцы из личных коллекций представителей народа, а также полевые материалы и наблюдения автора в населенных пунктах провинции Хэйлунцзян Китая.

Ключевые слова: нанайцы-хэчжэ, картина из рыбьей кожи, аппликация, гравировка, сюжеты, сцены повседневной жизни, мифологические события.

MODERN DECORATIVE AND APPLIED ART THE ART OF HEZHE USING THE EXAMPLE OF A FISH SKIN PAINTING

Sun Na,

Postgraduate of School of Arts and Humanities,
Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation).
E-mail: 909389521@qq.com

Abstract. For many centuries, the Nanai people in Russia and Hezhe in China have created a unique technology for processing fish skin, which has become an excellent testimony and a vivid marker of an original traditional culture. Fish skin not only acts as a traditional material, but is also a carrier of a stable ethnic culture. In 2006, the "Hezhe Fish Skin Processing Technology" was included in the first national lists of the intangible cultural heritage of the People's Republic of China, which ensured and contributed to the development of modern decorative and applied art of Hezhe, in which a special place was occupied by a fish skin painting, which deeply embodied the ornamental artistic features and amazing talent of the masters. This article is devoted to the technology of making a fish skin painting and its creative subjects, as well as the symbolism of the images in the painting. The hezhe fish skin painting has important artistic and research value, the subjects of the paintings contain scenes of everyday life and mythological events that will demonstrate historical memory and spiritual wealth to people. In addition, popular creative works have also appeared in the tourism industry and in the classes of higher educational institutions, in which Chinese traditions have been actively adopted to a large extent, and topics with benevolent symbols have been described. Fish skin in decorative products is processed in the techniques of application and engraving. The sources were both Chinese museum objects and samples from the personal collections of representatives of the people, as well as field materials and observations of the author in the settlements of Heilongjiang Province of China.

Key words: Nanai-hezhe, fish skin painting, applique, engraving, plots, scenes of everyday life, mythological events.

Народное декоративно-прикладное искусство обладает крайней степенью визуального воздействия, его содержание имеет тесную связь с историческим контекстом. Хэчжэ является одним из этнических меньшинств с небольшим населением, существующим в бассейне реки Хэйлунцзян (Амур). Рыба – материальный источник, необходимый народом хэчжэ для выживания, они использовали рыбью кожу для изготовления одежды, игрушки, тетемных орнаментов, заклейки окон и т.д. Декоративно – прикладное искусство хэчжэ отличается тонким ремеслом и самобытной материей, что подчеркивает уникальные региональные особенности, в том числе и картина из рыбьей кожи считается воплощением рыболовноохотничьей культуры. Сюжеты картин содержат сцены повседневной жизни и мифологические события. В сюжетах показываются орнаменты и изображения с характерным культурным символом. Символическое содержание – это воплощение развития национального духа. Оно сохраняет историческую память и мифологическое восприятие.

Повседневные сюжеты демонстрируют наблюдаемое явление, бытовые события. Мастера, как правило, изображали на картинах то, что видели в окружающей действительности, поэтому основная тема их творчества – рыболовный промысел и охота. В Хэйлунцзянском этнографическом музее хранятся современные картины из рыбьей кожи, выполненные в технике аппликации, например, «Арбалет на земле» (илл. 1). В своем творчестве мастера живо показывают картину обычной жизни, как люди ловят рыбу и преследуют зверя, готовят традиционную еду, наслаждаются радостью от большого улова, местный культурный и городской ландшафты т. д. Чтобы выполнить произведения в технике аппликации, сначала нужно нарисовать чертеж, затем выбрать подкладку и выбрать подходящую кожу для вырезания орнамента. Этот шаг особенно важный. Тщательно выбирая цвет кожи, нужно определить фрагменты для аппликации, после вырезки фрагментов наклеить их на бумажную основу, и тогда рисунок будет завершен. Кроме того, такой орнамент подходит для наклеивания на бытовые предметы, а также для создания изображений животных, персонажей и т. п. Сначала вырезание, а затем наклеивание – это расширение применения искусства вырезания из рыбьей кожи.

В современной культуре хэчжэ миф представлен в сюжетах великолепных картин: мифические образы и герои, шаманские темы, содержание древних мифов и легенд. В выставочном центре нематериального культурного наследия в городе Тунцзян экспонируется работа (илл. 2), визуально раскрывающая следующий сюжет: «В древние времена бабушка Тянь (небесная бабушка) пришла в район реки Сунгари патрулировать. Здесь видовое богатство, но нет ни одного человека. Бабушка Тянь почувствовала, что ей одиноко, поэтому она вырезала несколько деревянных человек куском камня и расставила их повсюду, чтобы рассеять свою скуку. Через некоторое время бабушка заснула. В небе была крепкий орел, который поймал большого карпа из реки. Когда он пролетал мимо бабушки Тянь, слюна большого карпа упал на тело маленьких деревянных человек. Все маленькие деревянные люди были живы, они танцевали вокруг бабушки Тянь. После того, как бабушка Тянь проснулась и увидела, что эти маленькие деревянные люди живы, она улетела обратно в небо. Маленькие люди остались жить на земле. Маленькие люди, вырезанные из липы, были тяжелыми и жили в горах, а маленькие люди, вырезанные из ивового дерева, были легкими и жили у воды» [2], в этой работе отражены поклонение рыбе, птице и дереву. Птица часто фигурирует в орнаменте, в том числе орел выступает в роли одного из помощников шамана. В хэчжэском традиционном песнопении Кори является магическим орлом, который превращается в женщину, выступает в роли покровителя шамана.

Изображения двух рыб посередине круга выгравированы на рыбьей коже, вместе с растительным узором вокруг они создали круг (илл. 3). Это традиционный благоприятный декоративный орнамент хэчжэ. Для гравировки на рыбьей коже сначала нужно выбрать рабочий материал покрупнее, эскиз делается на обратной стороне кожи или вырезается без эскиза. В народе наследник Лю Шэн работает над гравировкой на рыбьей коже, создав много прекрасных работ на основе народных сказок и мифов, таких, как «Шаман, провожающий душу умершего», «Погоня за душой за гробом и воскресение из мертвых», «Серия вырезания тотемов». Они включены в коллекцию фотографий «Нематериальное наследие хэчжэ – изделия из рыбьей кожи», созданную Хэйлунцзянской библиотекой.

В настоящее время хэчжэ начали с большим вниманием относиться к произведениям из рыбьей кожи. С течением времени первоначальные представления предков – древних охотников, рыболовов и землепашцев – о магических фигурах и символах превращались в декоративные, украшающие

мотивы. Мастера полностью раскрыли их содержательную связь с древним толкованием и мольбой о получении благополучия и счастья, изгнании зла и горя, в сочетании с первобытными религиозными верованиями, что, безусловно, придает этим произведениям искусства больше эмоционального оттенка и мистической окраски, а сегодняшнему декоративно-прикладному искусству хэчжэ больше возможностей удивить и восхитить. Сейчас молодые мастера, используя зооморфные и растительные мотивы, сочетают китайские благоприятные символы в своем творчестве, еще сильнее расширяют художественный контекст своих произведений. Такие элементы, как рыба, дракон, феникс, птица (журавль, сойка, мандаринка, орел, павлин), олень (пятнистый олень), тигр, а также растения (пион древовидный, лотос, цветы сливы, цветы орхидеи, хризантема, сосна, бамбук) очень популярны. Они используются по отдельности, или сочетаются вместе, чтобы создать прекрасную картину такую, как сойка на ветке сливы (символ радости, трудолюбия и усердия); журавль и сосна (символ долгих лет жизни); карп перепрыгнул ворота дракона (символ повышения карьеры); пион расцветает (символ богатства и знатности); два лотоса на одном стебле расцвели (символ удачи в браке); лотос и карп (символ благополучия; изображение созвучно выражению «год за годом будет достаток»); согласное пение луани и феникса (символ счастливого брака, жить душа в душу) и т.д. Такие сюжеты представлены в турпродуктах и работах студентов (илл. 4).

После образования Нового Китая, разное этническое искусство получило большую поддержку, картина из рыбьей кожи осуществила скачкообразное развитие при такой обстановке, представилась новенькая форма [1], постепенно формировалась индустрия картины из рыбьей кожи. На основе сохранения региональных и этнических особенностей при создании картин из рыбьей кожи было создано большое количество инновационных работ, которые в полной мере раскрывают выразительность естественной текстуры рыбьей кожи, сочетают художественные характеристики различных видов изобразительного искусства и выходят за рамки традиционной формы картин из рыбьей кожи. Как подчеркивала Чжан Миньцзе, что интеграция древней технологии обработки рыбьей кожи в современные туристические и культурные мероприятия, а также использование рыбьей кожи для изготовления сувениров, таких как картины из рыбьей кожи, сумок и т.д. – это также расширение сферы охраны и развития культурных реликвий музея [3, с. 91], в то время способствует сохранению и развитию орнаментальных традиций хэчжэ.

1. Группа по составлению «Краткая история хэчжэ». Краткая история хэчжэ. – Пекин: Национальное изд-во, 2009. – 272 с. – «赫哲族简史»编写组.赫哲族简史.民族出版社.

2. Имакань «Творение человека Усымама» // Центр нематериального культурного наследия в г. Тунцзян. Наследие культуры хэчжэ. – URL : https://mp.weixin.qq.com/s/wNgR_PK54cplOtRUdk4I7A (дата обращения: 02.12.2023). 赫哲族伊玛堪故事之乌斯玛玛造人 // 同江市非遗中心. 传承赫哲文化.

3. Чжан Миньцзе. Исследование одежды из рыбьей кожи Хэчжэ // Национальные труды провинции Хэйлуньцзян – 1988. – № 4. С. 88-91. 张敏杰. 赫哲族鱼皮服饰研究. 黑龙江民族丛刊.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Картина из рыбьей кожи в технике аппликации «Арбалет на земле» (регистрационный номер '2301032180002000002235'). Сер. XX в. Хэйлунцзянский этнографический музей



Илл. 2. Картина из рыбьей кожи с изображением рыбы, орла, и дерево. Выставочный центр нематериального культурного наследия в городе Тунцзян. Фото Сунь На



Илл. 3. Картина из рыбьей кожи с изображением двух рыб.
Публичный аккаунт Хэйлунцзянского этнографического музея.
Доступно из URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/MhE5ONIGvz9FDqwI5CaYOg>. Дата обращения: 11.12.2023



Илл. 4. Картина из рыбьей кожи в технике аппликации «Сосна и журавль продлевают жизнь» (символы долголетия). Практическая обучаемая база студентов Хэйхэского университета. Фото Сунь На

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ ЧЕРЕЗ КОНКУРСЫ ЭКОЛОГО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Е.В. Суняйкина,

ФГБОУ ВО «Благовещенский государственный педагогический университет»,
доцент кафедры биологии и методики обучения биологии,
заместитель директора педагогического технопарка «Кванториум» им. С.В. Ланкина,
675000 Амурская область, г. Благовещенск, ул. Ленина 104,
89143849814, к. с-х. н., sunyaykina_ekaterina@mail.ru

Аннотация. Развитие творческого потенциала обучающихся является важной составляющей процесса образования. Творческая личность – это личность, обладающая определенным творческим потенциалом, характеризующаяся способностью индивида к созданию принципиально новых идей, отклоняющихся от традиционных или принятых схем мышления.

Наиболее важным является исследование потенциала и возможностей экологических конкурсов в творческом развитии детей. Конкурсы – довольно распространенная форма взаимодействия с обучающимися. Идеальным вариантом объединения эстетической составляющей и воспитания любви к природе являются творческие конкурсы экологической направленности. Данное направление способствует ориентации ребенка в сторону природы и поиска там ответа на свои разносторонние запросы личности.

Для развития творческого потенциала, очень важно иметь представление о структуре творческого потенциала личности. В структуре творческого потенциала личности можно выделить шесть компонентов: эмоциональный, мотивационный, волевой, интеллектуальный, духовно-нравственный компонент.

Раскрытие творческого потенциала обучающихся способствует погружению в природу и ощущение себя ее частью, так как это формирует положительный эмоциональный фон. Погружение в природу возможно посредством как теоретического знакомства, так и при помощи непосредственного контакта. Творческие конкурсы являются одной из форм экологического просвещения и используются, представителями разнообразных природоохранных организаций.

За период с 2019 по 2023 год, включительно, на территории Амурской области проведено более 80 творческих конкурсов экологической направленности, в которых приняли участие более 9000 школьников. Основными организаторами являются заповедники Амурской области. Наиболее частым творческим направлением является рисунок. Тематика творческих конкурсов максимально подчёркивает природную индивидуальность Дальнего Востока, например «Журавль птица мира», «Свободный полет», «Один день из жизни Амурского тигра», «Чудеса Хинганского заповедника», «Фокус природы» и т.д. Важно отметить, что работы, полученные на конкурс организаторами, в дальнейшем используются для проведения выставок рисунков, изготовления печатной продукции, в качестве иллюстраций.

Ключевые слова: система образования, творческая деятельность, экологическое просвещение, творческая личность, творческий потенциал.

THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF PUPILS THROUGH ENVIRONMENTAL AND EDUCATIONAL CONTESTS

E.V. Sunyakina,

Blagoveshchensk State Pedagogical University,
Associate Professor of the Department of Biology and Biology Teaching Methods,
Deputy Director of the Pedagogical Technopark «Quantorium» named S.V. Lankina,
675000 Amur region, Blagoveshchensk, st. Lenina 104,
89143849814, PhD in agricultural sciences.
sunyaykina_ekaterina@mail.ru

Abstract. The development of pupils creative potential is an important component of the educational process. A creative personality is a person with a certain creative potential, characterized by an individual's ability to create fundamentally new ideas that deviate from traditional or accepted patterns of thinking.

The most important is the study of the potential and possibilities of environmental contests in the creative development of children. Contests are a fairly common form of interaction with pupils. The ideal option for combining the aesthetic component and fostering love for nature are creative contests of an ecological orientation. This direction contributes to the orientation of the child towards nature and the search there for an answer to his versatile personality needs.

For the development of creative potential, it is very important to have an idea of the structure of a person's creative potential. There are six components in the structure of a person's creative potential: emotional, motivational, volitional, intellectual, spiritual and moral component.

Immersion in nature and the feeling of being a part of it contributes to the disclosure of the creative potential of pupils, as this forms a positive emotional background. Immersion in nature is possible through both theoretical acquaintance and direct contact. Creative contests are a form of environmental education and are used by representatives of various environmental organizations.

Over the period from 2019 to 2023, inclusive, more than 80 creative environmental contests were held in the Amur Region, in which more than 9,000 pupils took part. The main organizers are the reserves of the Amur region. The most frequent creative direction is drawing. The theme of the creative contests emphasizes the natural individuality of the Far East as much as possible, for example, "Crane Bird of the World", "Free Flight", "One day in the life of the Amur Tiger", "Wonders of the Khingan Reserve", "Focus of Nature", etc. It is important to note that the works received by the organizers for the competition are later used for exhibitions of drawings, production of printed products, as illustrations.

Key words: educational system, creative activity, environmental education, creative personality, creative potential.

Во все времена писатели, поэты, художники искали вдохновение в природе, красота окружающего мира вызывала эмоции, чувства, которые они и старались отразить в своих произведениях. Природа всегда была неиссякаемым источником вдохновения. Вот почему так естественно использовать природу, как источник вдохновения для обучающихся и развивать их творческий потенциал через взаимодействие с ней.

Развитие творческого потенциала обучающихся является важной составляющей процесса образования. Творческая личность – это личность, обладающая определенным творческим потенциалом, характеризующаяся способностью индивида к созданию принципиально новых идей, отклоняющихся от традиционных или принятых схем мышления.

На сегодняшний момент в России четко прослеживается тенденция к демократизации школьных систем; диверсификации и дифференциации образования; гуманистическая направленность воспитания; использование форм и методов воспитания, повышающих активность, самостоятельность, самостоятельность учащихся. Неотъемлемым свойством гуманитарного воспитания является развитие творческих способностей ребенка. В условиях реализации ФГОС ООО необходимо уделять внимание развитию компетенций у обучающихся, в том числе и развитию общекультурной компетенции. Развитие творческого потенциала обучающегося и общекультурной компетенции являются неразрывными составляющими единого процесса [2, 3].

Важнейшей задачей современной системы образования является поиск эффективных средств повышения качества образования, развития способностей, склонностей, интересов школьников, предоставление возможности каждому обучающемуся проявить свой творческий потенциал и реализовать личностные планы и т. д. В этой связи весьма актуален вопрос об организации активной познавательной и творческой деятельности обучающихся, способствующей накоплению творческого опыта как базы, без которой невозможна самореализация личности в будущем.

Для эффективного развития творческого потенциала обучающихся, необходимо понимать структуру и этапы творческого процесса, быть знакомым с механизмом и принципом его развития. Творчество рассматривается учеными как форма человеческой активности, выполняющая преобразующую функцию, и как глубинная сфера психических процессов индивидуума, и как механизм развития всех когнитивных функций – памяти, внимания, мышления и т. д.

Результатом творчества является творческий продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, общественно-исторической уникальностью. Творчество есть выход за пределы заданного, в нем проявляется активность бессознательных психических процессов.

В своих исследованиях Дружинин В.Н. и Матюшкин А.М. отмечают, что косвенный путь управления творчеством – это создание условий, благоприятствующих творчеству. Такие условия

создаются в ситуациях, способствующих интуитивному схватыванию идеи, при решении творческой проблемы, при создании творческого климата в коллективе и др. [4, 5, 6].

Мы считаем, что творческие конкурсы экологической направленности так же будут способствовать развитию творческого потенциала обучающихся. Поэтому наиболее важным для нашего исследования является изучить вопрос о возможности творческого развития детей, через конкурсы экологической направленности.

Различные конкурсы, довольно распространенная форма взаимодействия с обучающимися. Идеальным вариантом объединения эстетической составляющей и воспитания любви к природе являются творческие конкурсы экологической направленности. Данное направление способствует ориентации ребенка в сторону природы и поиска там ответа на свои разносторонние запросы личности.

Для развития творческого потенциала, очень важно иметь представление о структуре творческого потенциала личности. В структуре творческого потенциала личности можно выделить шесть компонентов: эмоциональный, мотивационный, волевой, интеллектуальный, духовно-нравственный компонент. **Эмоциональный компонент** – характеризует эмоциональное отношение человека к процессу и результату творческой деятельности, эмоциональный настрой на нее; **мотивационный компонент** – выражает уровень и своеобразие интересов и увлечений человека, заинтересованность и активность его участия в творческой деятельности, доминирующую роль познавательной мотивации в его мотивационной сфере; **волевой компонент** – характеризует способность личности к необходимой саморегуляции и самоконтролю; качества внимания; самостоятельность; способность к волевому напряжению, устремленность к цели творческой деятельности; **интеллектуальный компонент** – выражается в оригинальности, гибкости, адаптивности, беглости и оперативности мышления; легкости ассоциаций; в уровне развития творческого воображения и в использовании его приемов; в уровне развития специальных способностей; **духовно-нравственный компонент** – характеризует способность личности различить и избрать истинные нравственные ценности и следовать им в своей жизни [5].

Творческие конкурсы экологической направленности могут влиять на эмоциональный, мотивационный, интеллектуальный и духовно нравственный компоненты структуры творческого потенциала личности.

Развитие эмоционального компонента возможно через прямое или косвенное взаимодействие с природой, «погружение» ребенка в природу, ощущение себя ее частью, знакомство с природой региона и экологическими проблемами и способами их решения. Творческие конкурсы экологической направленности направляют ребенка в сторону природы, вызывают эмоции от соприкосновения с ней.

Мотивационный компонент будет развиваться, в первую очередь, у ребят интересующихся естественными науками, естественнонаучная ориентированность конкурсов будет способствовать включению этих детей в творческий процесс и развивать у них мотивацию к творчеству.

Развитие интеллектуального компонента будет происходить за счет знакомства с природой, ее животным и растительным разнообразием. Очень важно для получения качественного продукта творческой деятельности обращения к литературным источникам, углубления знаний о природных объектах.

Невозможно не оценить вклад творческих конкурсов в развитие духовно-нравственного компонента личности. Взаимодействие с природой положительно сказывается на развитии духовно-нравственных ценностей обучающихся.

Для осуществления творческого замысла, важно пройти все этапы творческого процесса

Этапы творческого процесса:

1. Возникновение творческого замысла или намерения – важнейший этап творческого процесса. Критическое осмысление творческого замысла, тематически связанной с ним информации, формулировка проблемы являются начальным этапом творческого процесса. Очень важно для возникновения творческого замысла, правильно познакомить обучающегося с творческим конкурсом, заинтересовать его. Возможно проведение тематических мероприятий, раскрывающих тематику и проблематику конкурса, что позволит не только заинтересовать обучающихся, но и актуализировать

и углубить их знания. Процесс определения проблемы протекает одновременно с накоплением и обработкой относящейся к замыслу информации и попытками решить проблему.

2. Поиск решения проблемы и ее решение, возможно двумя путями: путем логического мышления и путем интуитивного познания. При решении сложных проблем, видимо, возможно сочетание логического и интуитивного путей решения.

3. Предварительная проверка правильности решения проблемы.

4. Создание творцом субъективного образа нового – продукт переходит из субъективной формы в сознании его творца в существующий вне сознания материальный предмет культуры. Важно отметить то, что переход нового из субъективной формы у творца в продукт творчества сам по себе есть творческий процесс, в ходе которого продукт дорабатывается и совершенствуется [1,7].

На всех этапах творческого процесса важно поддержание положительного эмоционального фона у обучающихся. На этапе возникновения творческого замысла и поиска решения проблемы возможно «погружение» обучающихся в природу и ощущение себя ее частью. Погружение в природу возможно посредством как теоретического знакомства, так и при помощи непосредственного контакта.

Творческие конкурсы экопросветительской направленности активно используют в своей работе различные природоохранные организации. Раскрытие природного потенциала Дальнего Востока, привлечение внимания к проблемам сохранения природы и конечно раскрытие творческих способностей школьников – основные задачи проведения конкурсов эколого-просветительской направленности, которые ставят перед собой организаторы.

За период с 2019 по 2023 год, включительно, на территории Амурской области проведено 107 творческих конкурсов экологической направленности, организованных отделами по экологическому просвещению заповедников Амурской области. В данных конкурсах приняли участие более 11100 школьников.

Таблица 1

Анализ творческих конкурсов экологической направленности на территории Амурской области

Направление	Количество участников					Все годы исследований
	2019	2020	2021	2022	2023	
Рисунок	615	1110	929	1207	912	4773
Декоративно-прикладное творчество	565	877	506	474	706	3128
Крмушка	414	1000	190	68	233	1905
Листовки, открытки, плакаты	83	287	76		22	468
Фото и видео конкурс	54	32	15		267	368
Литературный конкурс	50	63	119	122	24	378
Флешмоб (театральные постановки и т.д.)					75	75
Общее количество участников	1781	3369	1835	1871	2240	

Наибольший отклик у обучающихся находит рисунок и декоративно-прикладное искусство, так как образное мышление детей прямо задействовано в этих видах творчества, как большой раздел изобразительного искусства, объединит в себе самые различные творческие направления, поэтому также находит большой отклик среди детей.

Творческие конкурсы экологической направленности максимально подчёркивают природную индивидуальность Дальнего Востока, например «Журавль птица мира», «Свободный полет», «Один день из жизни Амурского тигра», «Чудеса Хинганского заповедника», «Фокус природы» и т.д.

Важно отметить, что работы, полученные на конкурс организаторами, используются для проведения выставок рисунков, изготовления печатной продукции, в качестве иллюстраций и т.д. Обучающимся важно осознавать, что продукт их творческой деятельности будет использоваться в дальнейшем, но возможность использования творческих работ обучающихся необходимо обязательно отразить в положении к конкурсу.

Воспитание творческой и экологически грамотной личности возможно посредством привлечения обучающихся к участию в творческих конкурсах экологической направленности. Важно понимать, что привлекая обучающихся к данным конкурсам мы решаем несколько важных задач: экологическое просвещение, воспитание любви к природе родного края, углубление знаний о животном и растительном мире, о системе особо охраняемых природных территорий, об экологических проблемах и путях их решения, воспитания понимания важности вклада каждого в сохранения природы и, конечно, развитие творческой личности ребенка.

-
1. Байлук В. В. О природе творчества (аналитико-синтетический подход) / В. В. Байлук // Педагогическое образование в России. – 2020. – №1. – С. 13-27.
 2. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. – М.: Интер, 1996. – 544с.
 3. Джуринский А.Н. Педагогика и образование в России и в мире на пороге двух тысячелетий: сравнительно-исторический контекст: Монография. – М.: Прометей, 2011. – 152с.
 4. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – М.: Юрайт, 2024. – 349с.
 5. Курушева И.В. Психолого-педагогические основы развития творческой личности / И.В. Курушева // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4. – С. 243-246.
 6. Матюшкин А.М. Концепция творческой одаренности / А.М. Матюшкин // Вопросы психологии. – 1989. – № 6. – С. 29-34.
 7. Уоллес Г. Искусство мыслить. – СПб.: Питер, 2010. – 220 с.

**ЭЛЕМЕНТЫ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ
В ЛЕГЕНДАРНОЙ ПОСТАНОВКЕ А. ТАИРОВА «ЖЕЛТАЯ КОФТА» (1913):
К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СИНКРЕТИЗМЕ
ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА**

А.А. Темнов,

преподаватель театрального факультета ДВГИИ,
актёр Приморского Академического краевого драматического театра
им. М. Горького, аспирант ДВГИИ
690091, Приморский край, г. Владивосток,
ул. Петра Великого, д. 3А
Телефон: +7 (914) 974-67-23
E-mail: aleksandertemnof@yandex.ru

Г.Н. Домбраускене,

заведующий аспирантурой ДВГИИ,
профессор кафедры истории музыки ДВГИИ, доктор искусствоведения
690091, Приморский край, г. Владивосток,
ул. Петра Великого, д. 3А
Телефон: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Аннотация. Личность Александра Яковлевича Таирова в российской театральной культуре значительная, привлекающая своей многогранностью и неординарностью режиссерского таланта. Его гений раскрылся в период с 1913 по 1950 гг. прежде всего в Московском Свободном театре и, в созданном им самим в 1914 г., в Московском Камерном театре (МКТ), расположенном в старинном особняке XVII века на Тверском бульваре. Отличительной чертой его творческого метода можно считать целенаправленную интеграцию разных театральных традиций начала XX века, образующих в его театре уникальный синтез разнообразных художественных средств. Он стремился к созданию новой театральной действительности, чистым театральным жанрам, таким как *арлекинада* и *мистерия*, которые олицетворяли собой архетип комедии и трагедии. Он был противником *натуралистического* театра (как у К. С. Станиславского) и *условного* театра (как у Вс. Э. Мейерхольда); активно искал *эмоционально насыщенные формы*, где ключевой фигурой являлся бы актер. Будучи модернистом и новатором, А. Таиров мастерски обыгрывает традиционные элементы как западных, так и восточных театральных культур. В статье рассматривается один из значительных результатов такого синтеза – постановка «Желтая кофта» по пьесе американских драматургов Г. Бенримо и Дж. Хэзлтона о древнем китайской героине Ву-Ху-Гит, осуществленная в 1913 г. на сцене Свободного театра К. А. Марджанова. Привлекая элементы китайской бытовой драматургии стиля «вэньси» в режиссуру и сценографию спектакля, А. Таиров достигает удивительного художественного синкретизма, что безусловно, заслуживает внимательного изучения, особенно в условиях трансграничного пространства юга Дальнего Востока России.

Ключевые слова: театральное искусство, А.Я. Таиров, Московский камерный театр, «Желтая кофта», китайский традиционный театр, жанр вэньси, Московский Свободный театр, К.А. Марджанов, актриса А.Г. Коонен, художник А.А. Арапов, межкультурное взаимодействие, художественный синкретизм западных и восточных театральных традиций, синтез искусств.

**ELEMENTS OF CHINESE TRADITIONAL OPERA
IN THE LEGENDARY PRODUCTION
OF A. TAIROV'S "YELLOW JACKET" (1913): ON THE ISSUE
OF ARTISTIC SYNCRETISM OF THEATRICAL CULTURES
OF EAST AND WEST**

A.A. Temnov,

teacher of the theater department of the Far Eastern State Institute of Arts,
actor of the Primorsky Academic Regional Drama Theater named after. M. Gorky,
postgraduate student of the Far Eastern State Institute of Arts
690091, Primorsky Territory, Vladivostok,
st. Peter the Great, 3A
Phone: +7 (914) 974-67-23
E-mail: aleksandertemnof@yandex.ru

G.N. Dombrauskene,

head of postgraduate studies at Far Eastern State Institute of Arts,
Professor of the Department of Music History of the Far Eastern State Institute of Arts,
Doctor of Art criticism
690091, Primorsky Territory, Vladivostok,
st. Peter the Great, 3A
Phone: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Abstract. The personality of Alexander Yakovlevich Tairov is significant in Russian theatrical culture, attracting with its versatility and originality of directorial talent. His genius was revealed in the period from 1913 to 1950, primarily in the Moscow Free Theater and, in the Moscow Chamber Theater (MKT), which he himself created in 1914, located in an old 17th-century mansion on Tverskoy Boulevard. A distinctive feature of his creative method can be considered the purposeful integration of various theatrical traditions of the early twentieth century, forming in his theater a unique synthesis of various artistic means. He strove to create a new theatrical reality, pure theatrical genres such as harlequinade and mystery, which personified the archetype of comedy and tragedy. He was an opponent of naturalistic theater (like K. S. Stanislavsky) and conventional theater (like V. E. Meyerhold); actively looked for emotionally rich forms, where the key figure would be the actor. Being a modernist and innovator, A. Tairov masterfully plays with traditional elements of both Western and Eastern theatrical cultures. The article examines one of the significant results of this synthesis – the production of “The Yellow Jacket” based on the play by American playwrights G. Benrimo and J. Hazleton about the ancient Chinese hero Wu-Hu-Git, performed in 1913 on the stage of the Free Theater by K. A. Marjanov. Involving elements of Chinese everyday dramaturgy of the Wenxi style in the direction and scenography of the play, A. Tairov achieves amazing artistic syncretism, which certainly deserves careful study, especially in the conditions of the trans-border space of the south of the Russian Far East.

Key words: theatrical art, A.Ya. Tairov, Moscow Chamber Theatre, “Yellow Jacket”, Chinese traditional theater, Wenxi genre, Moscow Free Theatre, director K.A. Mardzhanov, actress A.G. Koonen, artist A.A. Arapov, intercultural interaction, artistic syncretism of Western and Eastern theatrical traditions, synthesis of arts.

Александра Яковлевича Таирова (1885–1950) можно причислить к ряду выдающихся русских режиссёров первой половины XX века, таких как К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов. Их гений расцвел в сложный для всего мира период великих политических и социально-культурных потрясений, а также в условиях активного поиска новых средств художественной выразительности, сопряженного с эвристикой и экспериментаторством.

Личность Таирова самобытна и уникальна. Он стремился к созданию новой театральной действительности, чистым театральным жанрам, таким как *арлекинада* и *мистерия*, которые олицетворяли собой архетип комедии и трагедии. Он был противником *натуралистического* театра (как у К. С. Станиславского) и *условного* театра (как у В. Э. Мейерхольда); активно искал *эмоционально*

насыщенные формы, где ключевой фигурой являлся бы актер. Все это он реализовывал в созданном им в 1914 г. Московском Камерном театре (МКТ).



Фотография. Таиров А.Я.,
портрет (1917 г.) [1]



Фотография. Таиров А.Я. в группе [на репетиции]. 1920-е гг. [1]

Творческий путь Таирова, как, впрочем, и у многих творческих личностей, был нелегким и тернистым. Он работал в самых разных театрах в разных амплуа, и как актер, и как режиссер, например, в русском театре Риги (Н.Н. Михайловского), в драматическом театре Симбирска, в Новом драматическом театре А.К. Рейнеке, в открывшемся в 1913 г. в Москве в Свободном театре Котэ Марджанова (Константин Александрович Марджанишвили).

Работа в Московском Свободном театре привела к плодотворному союзу А.Я. Таирова не только с К. Марджановым (1872–1933), с которым у него переплелись творческие искания, но и с уникальной по таланту актрисой Алисой Георгиевной Коонен (1889–1974), ставшей и его женой, и его музой, той *сказочной принцессой*, с которой они вместе воплотили смелые новаторские замыслы великого *камерника* – Таирова.

Невероятная сила этого творческого союза, их общие убеждения, любовь – стали вектором развития театрального искусства МКТ. Современники отмечали, что они горели своим творчеством настолько ярко, что оставили после себя несметное богатство театральных открытий, явились, чуть ли, не создателями своей собственной театральной системы. Современник режиссера О.С. Литовский (1892–1971) так описывал его в своей статье: «Бессменный руководитель и идейно-художественный вдохновитель Камерного театра Александр Яковлевич Таиров несомненно стоит в первых рядах советского и мирового театрального мастерства. Человек огромной разнообразной культуры, выдающейся художественной эрудиции, необузданный фантазер и рыцарь театра, неутомимый искатель и новатор во всех закоулках увлекательного театрального обихода вплоть до бутафории и света – Таиров не только сумел воспитать единоверующий, тесно сплоченный в своих художественных убеждениях театральный коллектив, но и воздействовал на целый ряд других театров. Таиров создал своеобразную школу актерского мастерства, в которой синтетический театр находит свое наиболее полное выражение» [4, с. 10-11].

Вместе с тем ключевая проблема исследования их творчества – отсутствие систематизированного архива материалов, которые представляли бы полноценную панораму реализации его режиссерских замыслов. Приходится собирать материал *по крупицам*, опираясь на сохранившиеся фотографии спектаклей, актеров в сценических образах, экспликации спектаклей, эскизы и наброски костюмов, пять сохранившихся видеофрагментов со съемок спектаклей продолжительностью 2–3 минуты и, конечно, отзывы в прессе.

Несмотря на то, что МКТ просуществовал достаточно недолго, чуть более тридцати лет, театральное новаторство А.Я. Таирова продолжает привлекать внимание современных театральных деятелей. Увлекает не только его специфическая камерность, увлечение чистыми формами, но и

особое отношение к театральному пространству, строящемуся на синтезе разных искусств и театральных традиций. Русский и советский театровед А.М. Эфрос (1888-1954) отмечал, что «...новаторство Таирова не было самоличным. Он не выматывал свою систему из себя одного, как паук паутину. Он потому и сыграл такую важную роль, что шел большим охватом. Он умел отыскать и опереться на то родственное, что было в соседних искусствах так же, как его общественное чутье нашло среду, для которой его дело было своим» [3, с. 12].



Фотография. Таиров Александр Яковлевич в группе.
Москва, Государственный Камерный театр. 1940-е гг. [1]

В рамках настоящей статьи внимание авторов направлено на претворение идеи художественного синкретизма западных и восточных театральных традиций на примере постановки А.Я. Таирова «Желтая кофта» по пьесе американских писателей Г. Бенримо и Дж. Хэзлтона о древнем китайском герое Ву-Ху-Гит, осуществленная в 1913 г. на сцене Московского Свободного театра К. А. Марджанова. Следует отметить, что с самого начала основной идеей театра была идея *синтеза искусства*, где смешиваются все возможные театральные жанры от оперы до пантомимы. Для реализации требовались талантливые режиссеры-новаторы; ими стали А.А. Санин, К.А. Марджанов, и, конечно, А.Я. Таиров. Этот творческий союз длился всего год, но он дал яркий и интересный результат.

Таиров, который, как и К.А. Марджанов, тяготел к синтезу искусств, поставил в Свободном театре несколько пьес: пантомиму «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера и драматический спектакль «Жёлтая кофта» американских авторов Г. Бенримо и Дж. Хэзлтона.

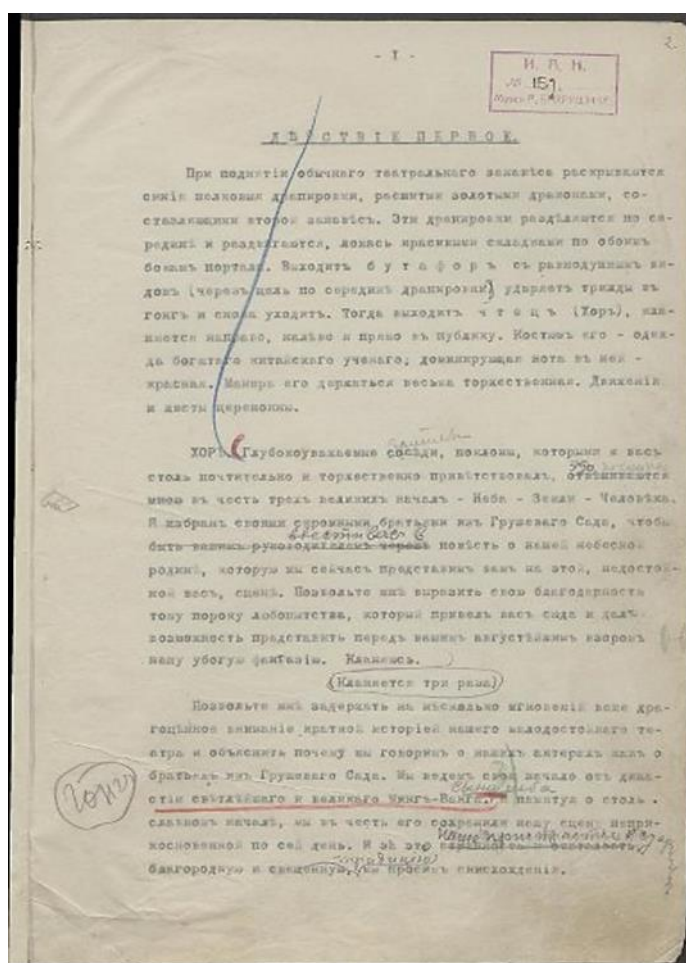
«Жёлтая кофта» стала в творчестве Таирова примером обращения к традиционной китайской театральной культуре, которую он перенес на европейскую сценическую основу. Режиссер стремился сохранить спектакль в манере китайского классического театра, через стилистику наивной комедийной забавы, шаловливой «катайщины» [2, с. 169]. Декорации, которые помогли воплотить такое специфическое пространство, были выполнены художником А.А. Араповым (1876–1949).

Обращение к восточной культуре и преломление ее на русских сценах было весьма распространенной тенденцией в первые десятилетия XX века. Например, Станиславский в своей режиссёрской и педагогической практике обращает внимание на индийскую классическую философию, эзотерические и художественные практики Японии, Китая. Познакомившись с традиционным японским и китайским колоритом, Станиславский стремился применить полученные знания в своей совершенно уникальной методологии актёрского искусства (например, Константин Сергеевич познакомился с элементами акробатического тренинга благодаря семье японских акробатов, они подарили ему основы своего мастерства).

Выдающийся русский режиссёр Вс. Э. Мейерхольд (1874-1940), известный тем, что в своём творчестве и спектаклях искал и определял мистическое построение мира, для чего обращался к условным и символическим приёмам и сценическим традициям китайского и японского искусства. Мейерхольд сам отмечал, что «учился на традициях японского театра» [8, с. 197]. Например, ставя пьесу А. Блока «Балаганчик», Мейерхольд старался выразить всю неповторимую поэтичность пьесы через *восточный* колорит. Тот же подход присутствовал и в его постановке «Дон Жуана» (1910). В этом спектакле режиссёр разрушает привычное пространство сцены и выносит стулья из партера, создавая тем самым единое пространство, не имеющее границы между сценой и зрителем. Он использовал просцениум для спектакля. Такое возникшее пространство могло ассоциироваться с «дорогой цветов» японского традиционного театра (яп. 花道, Hanamichi, «ханамити» – помост, идущий от сцены через весь зрительный зал) [14, ст. 1136].

Пьеса «Жёлтая кофта», поставленная А.Я. Таировым, конечно же была вольной интерпретацией на тему Китая. Во многом это определял текст американских драматургов. Из-за допущенных погрешностей в переводе, специальных описок и отступлений от ключевых аспектов традиционной старинной китайской сказки, пьеса сформировалась в самостоятельное произведение, она стала, по утверждению русского и советского театрального критика А. Р. Кугеля (1864–1928): «Очень оригинальная, и не только оригинальная, а и ценная в художественном отношении» [6, с.191].

Сюжет «Жёлтой кофты» представляет зрителям особый мир древнего Китая – таинственный, самобытный, отгороженный от других цивилизаций непроходимой стеною, где «расцвели» цветы поэзии и символик, где утверждалась мораль и понятия красоты, отличные от европейской. Китайская театральная культура, складывающаяся и формирующаяся веками, выстраивалась и определялась в драматургии, поэзии, формате самого спектакля и в работе актёра.



Режиссерский экземпляр пьесы "Желтая кофта" в постановке А.Я. Таирова на сцене Московского Свободного театра. С пометами. Москва, Московский свободный театр. "Желтая кофта" (1913 г.) [1]

Все пьесы репертуара китайского театра можно разделить на две большие группы – *вэньси* и *уси*. *Вэньси* – это были пьесы, суть которых заключалась в гражданских или светских сюжетах и темах. И напротив, *уси* – это пьесы на военные и исторические темы, где главное место занимают батальные сцены, которые строились на акробатике и пантомиме.

Рассматриваемая в статье пьеса «Желтая кофта» относится к жанру *вэньси*. «Эта старинная китайская сказка была поставлена в манере классического китайского театра» – так писала об этом спектакле Алиса Коонен, жена А.Я. Таирова и актриса его театра (МКТ) [5, с. 187].

В постановке А. Я. Таирова происходит слияние китайской и японской театральной традиции. Сценическая форма складывается из *общих размышлений на восточные темы*, иной раз происходило это достаточно откровенно, создавая эффект *игры в театр*. Это весьма характерное обобщенное восприятие Востока человеком западной культуры.

В традиционной китайской опере использование первоначального облика, взятого из реальной жизни, считается запрещенным приемом. Эта концепция всецело отражает «безграничное очарование органического сочетания творческой концепции реализма и условного театра» в работе А.Я. Таирова [7, с. 77]. Многократное использование режиссером творческих элементов традиций Востока связано с художественной тенденцией примитивизма, распространенного в то время в кругах российского театрального искусства.

В спектакле всё оформление сцены предстаёт в декоративно-условном виде. Широкие и пологие ступени являются связующим звеном между зрительным залом и сценой, они давали возможность спускаться к зрителям. По ним, в свою очередь спускалась, бегала, перебиралась (в конце и в начале каждого действия) «молчаливая фигура меланхолического суфлёра, и важно медлительный образ мудрого конферансье, которого с тончайшим мастерством изображал первый опереточный и будущий драматический актёр Н. Ф. Монахов» [12, с. 13].

В основе сценического подхода при постановке «Жёлтой кофты» были использованы условные приёмы китайского театрального представления. Таиров превращал стулья, которые были расставлены на сцене, в горы, цепи гор, которые то поднимались, то опускались. Чтобы построить мост между двумя берегами бурной реки актёры просто клали перекладину на два стула. И вот по этой бурной реке Ганг плыла лодка влюблённых, составленная из четырёх стульев, со спинками, обращенными в зал.

Стоит сказать, что, работая над постановками в Свободном театре, Таиров сформировал творческие принципы того самого *синтетического театра*, к которому стремился: «Синтетический театр, – писал он, – это театр, сливающий *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение» [13, с. 31].

Творческое содружество Таирова и художника Арапова выразилось в великолепном и захватывающем оформлении спектакля. Как только открывался занавес, расшитый фигурами золотисто-зелёных драконов, перед зрителем предстала в полной красе красочная декорация: с ширмами и занавесками, стульями и бутафорией, китайскими вазами и шкатулками, которые заполняли всё сценическое пространство. В зрительном зале, на китайский манер, были задрапированы и отделаны все люстры.

Во время самого спектакля на сцене, не отлучаясь, находился бутафор. Он следил за ходом спектакля и помогал актёрам по мере их потребности в том или ином реквизите. А так как вся сценическая форма была «условной», все предметы, которые вытаскивал бутафор, становились вдруг просто намёком на образ, создавался символический характер всего действия.

По ходу действия, бутафором доставались то палки, которые отображали дверь, то с блюда сдувалось конфетти, создавая тем самым снежную бурю. Сама по себе жёлтая кофта в спектакле, в свою очередь, являлась символом королевского происхождения, за которую сражался со злыми духами и врагами сын богдыхана У Ху-читу. «Когда меч рубит голову, бутафор опускает красный флаг. Это означает, что “державная кровь” залила глаза. И вы это прекрасно понимаете, и, сравнивая этот символический сигнал с нашими реалистическими постановками, вы не можете не отдать предпочтения первому... Когда умирает философ, чувствуя, что пришло время облечься “в деревянные

одежды”, он ложится наземь на подушку, брошенную бутафором, и последний накрывает его белой простынейю. Тогда он встаёт и взбирается по лестнице на небо, возглашая: “я уже выше холода земли”...» [9, с. 215].

Всё это соответствовало взгляду Александра Яковлевича на возможность лишить того прямолинейного смысла предметы и бутафорию, которая так трепетно создавалась и культивировалась *натуралистическим* театром Станиславского. Вообще, устремление Таирова к творческому воображению и вере в чудеса жизни явились его главным смыслом при постановке этого спектакля. Таиров специально смещал все акценты в этой постановке на актёра, чтобы раскрыть и представить миру самодовлеющую и первостепенную силу в театре, представить актёра как творца.

Интересным режиссерским решением была работа актёра В. Носенкова, который будучи бутафором, вынимал из своего ящика меч, если тот требовался кому-то для воинственного монолога, и ещё раньше успевал его убрать обратно, до того, как монолог успевал закончиться. Когда актёру по ходу спектакля требовалось попасть в дом, тогда помощник бутафора протягивал к нему палки, которые являлись намёком на дверь; актёр, в свою очередь, отодвигая палку, отворял дверь, тем самым проникая в самые глубины зрительского восприятия по средству простейшего применения простейших вещей для обозначения драматургической коннотации.

Русский литературный критик и театровед С. Игнатов (1856-1921) писал о спектакле так: «С большим интересом смотрели мы, как роскошный дворец жестокого властелина превращается в убогую хижину бедного поселянина только потому, что со стола снимают пеструю скатерть... как умершие по приставной лестнице поднимаются на небо, как шест с привязанными к нему какими-то висюльками изображает тенистую плачущую иву, а спинки стульев – могильные памятники» [10].

Важным элементом в постановке был грим актёра. Вызывают интерес сами цвета и оттенки, на которые опирался Таиров, чувствуя и перерабатывая их, отталкиваясь от особенностей колорита декораций и костюмов традиционной китайской оперы. Костюмы в «Жёлтой кофте» «поражали богатством красок ..., выполненные знаменитым в то время костюмером Воробьёвым. Всё было настоящее – дорогие шелка, ручные вышивки. Постановка «Жёлтой кофты» стоила бешеных денег» [5, с. 188].

Отметим ряд специфических черт восточных театральных традиций, к которым апеллировал А.Я. Таиров. «Традиционный китайский театр – один из развитых видов восточного искусства, в котором в отличие от искусства европейского принцип новизны никогда не был главным. Но это не значит, что традиция не знает ни малейшего движения – просто изменения в ней происходят медленно, и чтобы быть принятыми внутри традиции, они проходят долгий путь, оправдывающий необходимость изменений» [11, с. 17]. Так для китайской театральной традиции характерно следующее:

- отсутствие принятого деления на жанры как у европейцев (отсюда и происходит неповторимое своеобразие традиционного китайского театра);
- в китайском театре вплоть до нынешнего дня сохраняют традицию актёрского амплуа;
- актёр китайского театра должен владеть песней, танцем, искусством сценической речи и жеста, пантомимой и боевыми искусствами;
- подробная разработка психологической составляющей роли актёра (но психологизм иного рода, нежели в европейской традиции: актёр должен владеть способом внешнего проявления и выражения чувства. В искусстве актера в Китае существует восемь психологических состояний, категорий);
- существование особого символизма китайского театра (символика цвета в гриме и костюмах; освобождение сцены от излишнего количества декораций и оформления; аллегорическое использование предметов театрального реквизита).

В процессе работы по созданию постановки «Жёлтая кофта» у А. Я. Таирова сформировался синкретический подход к организации построения спектакля. «“Желтая кофта” – занятная игрушка, изобретательная стилизация полуяпонского, полукитайского театра, с ширмами, с суфлерами на виду у зрителя – с щедрым использованием необходимых и непривычных атрибутов условного театра» [7, с. 77].

Для Таирова традиционный китайский театр – был ярким, блестящим примером синтетического пространства, театром символов, где органично сочетались жест, слово, пластика актёра. Именно эта условная стилистика была заимствована в постановке «Желтой кофты». Китайская

художественная традиция демонстрировала «органическое сочетание реализма и условности», за что так ценил Таиров театральные культуры Востока. Поэтому, используя в своем режиссерском творчестве элементы китайской традиционной оперы, Таиров, привнес абсолютно новые методы режиссерской работы в российские театральные круги и подарил российской театральной публике свежие визуальные образы и ощущения. Самым большим достижением Таирова было выявление синкретического подхода к творческим методам в искусстве актера и режиссера. Условные сценические приемы постановки «Жёлтой кофты» помогли российскому зрителю прийти к пониманию такой эстетической категории как театральное искусство.

1. Бахрушинский музей. Коллекция онлайн [Электронный ресурс]. – URL: <https://collectiononline.gctm.ru> (дата обращения 16.03.2024).

2. История русского драматического театра: В 7-ми томах/ Т. 7. 1898 – 1917 / ред. коллегия: Ю. А. Дмитриев, Т. М. Родина, О. М. Фельдман, Е. Г. Холодов (главный редактор), Т. К. Шах-Азизова/ том 7; М.: «Искусство», 1987. 586 с.

3. Камерный театр и его художники: 1914 – 1934 / Предисл. А. М. Эфроса. М.: ВТО, 1934. XLVIII + 211 с.

4. Камерный театр: Статьи, заметки, воспоминания. М.: Художественная литература, 1934. 102 с.

5. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. 454 с.

6. Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Издательство журнала «Театр и искусство», [1922]. 208 с.

7. Марков П. А. Книга воспоминаний / Предисл. А.О. Степановой, общ. редакц. О. М. Фельдмана, составл. З. П. Удальцовой, Послесл. А. А. Михайловой. М.: Искусство, 1983. 607 с.

8. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусств, 1968. Ч. 2.; 643 с.

9. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917. М.: Наука, 1990. 279 с.

10. Русские ведомости : 1863-1913 : сборник статей [о газете]. Москва : Типография "Русских ведомостей", 1913. – [6], 312, 230 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://elib.uraic.ru/handle/123456789/16193> (Дата обращения 16.03.2024).

11. Смолина К. А. Сто великих театров мира. М.: Вече, 2001. 479 с.

12. Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.

13. Таиров А.Я. «Записки режиссёра». – М.: Изд-во «ГИТИС», 2000. 160 с.

14. Ханамити // Театральная энциклопедия. Том 5/Глав. ред. П. А. Марков – М.: Советская энциклопедия, 1967. 1136 стб.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ КИТАЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ ШАНЬДУН: ОПЫТ ОБЗОРНОГО АНАЛИЗА

Тянь Цифань,

ДВФУ, аспирант Департамента искусств и дизайна
Школы гуманитарных наук и искусств,
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10,
тел.: +79145682236, e-mail: tyan.tci@dvfu.ru

И.И. Крыловская,

ДВФУ, доцент Департамента искусств и дизайна
Школы гуманитарных наук и искусств,
кандидат искусствоведения, доцент,
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10, тел.: +79940203267,
e-mail: krylovskaya.ii@dvfu.ru

Аннотация. Проведённое исследование посвящено знакомству с жизнью и творчеством китайских художников уроженцев провинции Шаньдун, которая с древних времён известна своими художественными традициями. В поле зрения авторов художники старшего поколения, чья жизнь и творчество развивалось параллельно истории страны в XX столетии – Ли Кучан, Сунь Цифэн, Чжа Цидянь, Лю Баочунь, Хань Мэйлинь. Несмотря на активное взаимодействие в области культуры и искусства, творчество китайских художников всё ещё остаётся малоизвестным для россиян. Выбор мастеров был обусловлен местом рождения и деятельности художников, а также личными предпочтениями авторов. В работе приводятся краткие биографические сведения, позволяющие составить представление об основных событиях и работах художников. При этом выявляются ведущие жанры в их творчестве, а также сюжеты и мотивы. Одновременно авторы статьи вводят в научный оборот публикации современных китайских исследователей творчества художников из провинции Шаньдун, что добавляет новизны в проведённой работе. В результате аналитического обзора устанавливается творческая преемственность в деятельности мастеров, благодаря единству школы – обучению у общих учителей, даже художников-самоучек. Выявлены устойчивые жанровые тенденции – практически все мастера работали в русле живописи гохуа в жанре хуа-няо («цветы и птицы»), стремясь при этом к индивидуализации стиля. Вторая устойчивая тенденция – внимание к жанру пейзажа, который претерпевает обновление традиционных мотивов в творчестве Лю Баочуня, вызванных изменившимися реалиями жизни страны в годы культурной революции. Третья закономерность – разносторонность интересов шаньдунских мастеров, их приверженность различным видам национального декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: провинция Шаньдун, изобразительное искусство Китая, художники Шаньдуна, классическая китайская живопись гохуа, жанр «цветы и птицы», Ли Кучан, Сунь Цифэн, Чжа Цидянь, Лю Баочунь, Хань Мэйлинь.

THE LIFE AND WORK OF ARTISTS OF THE OLDER GENERATION OF THE CHINESE PROVINCE OF SHANDONG: THE EXPERIENCE OF A REVIEW ANALYSIS

Tian Qifan,

FEFU, graduate student of the Department of Arts and Design,
School of Humanities and Arts, Vladivostok, Russky Island, Ajax, 10,
tel.: +79145682236, e-mail: tyan.tci@dvfu.ru

I.I. Krylovskaya,

FEFU, Associate Professor of the Department of Arts and Design,
School of Humanities and Arts, Vladivostok, Russky Island, Ajax, 10,
tel.: +79940203267, candidate of art history, associate professor,
e-mail: krylovskaya.ii@dvfu.ru

Abstract. The conducted research is devoted to getting to know the life and work of Chinese artists native to Shandong province, which has been known for its artistic traditions since ancient times. The authors focus on artists

of the older generation, whose life and work developed parallel to the history of the country in the 20th century – Li Kuchan, Sun Qifeng, Zha Qidian, Liu Baochun, Han Meilin. Despite active interaction in the field of culture and art, the work of Chinese artists still remains little known to Russians. The choice of masters was determined by the place of birth and activity of the artists, as well as the personal preferences of the authors. The work provides brief biographical information that allows you to get an idea of the main events and works of the artists. At the same time, the leading genres in their work, as well as plots and motives, are identified. At the same time, the authors of the article introduce into scientific circulation the publications of contemporary Chinese researchers of the creativity of artists from Shandong Province, which adds novelty to the work carried out. As a result of the analytical review, creative continuity in the activities of the masters is established, thanks to the unity of the school – training from common teachers, even self-taught artists. Stable genre trends were identified – almost all the masters worked in line with Guohua painting in the Hua-Niao (“flowers and birds”) genre, while striving to individualize the style. The second stable trend is attention to the genre of landscape, which is undergoing a renewal of traditional motifs in the work of Liu Baochun, caused by the changing realities of life in the country during the years of the Cultural Revolution. The third pattern is the versatility of the interests of Shandong masters, their commitment to various types of national decorative and applied arts.

Key words: Shandong province, fine arts of China, Shandong artists, classical Chinese Guohua painting, “flowers and birds” genre, Li Kuchan, Sun Qifeng, Zha Qidian, Liu Baochun, Han Meilin.

На протяжении ряда лет Китай осуществляет культурное взаимодействие с российским государством, в том числе в области изобразительного искусства. Происходит обмен студентами, молодыми мастерами. Однако, несмотря на активное взаимодействие наших стран, изобразительное искусство Китая всё ещё малоизвестно в России. Особенно – современное.

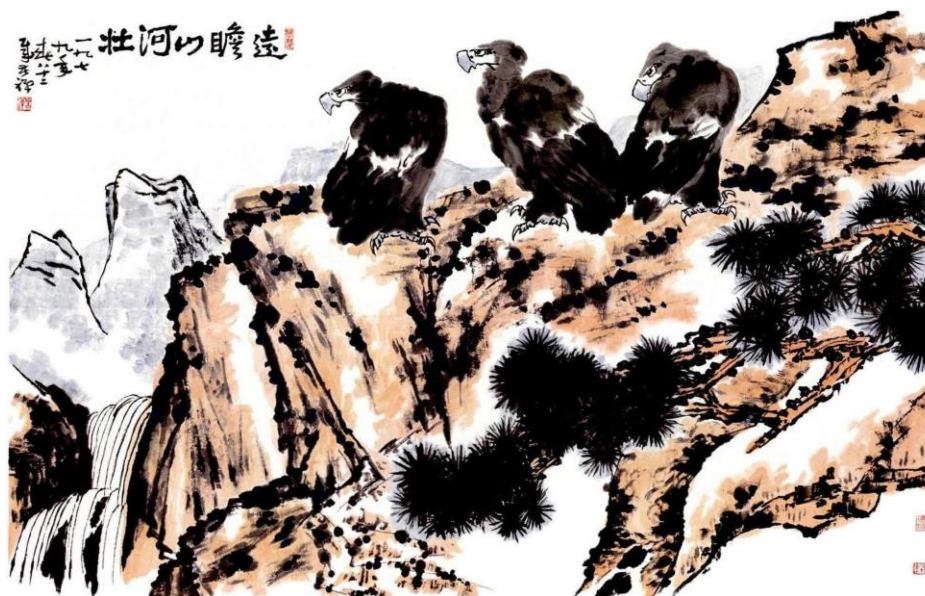
Всё вышесказанное справедливо и в отношении российского Дальнего Востока – ближайшего соседа КНР. Например, в картинных галереях Владивостока и Хабаровска невозможно познакомиться с картинами китайских художников. В то время как в разных провинциях Китая работает большая плеяда талантливых и интересных мастеров разных жанров и направлений.

В нашем исследовании будет представлена провинция Шаньдун, известная как место возникновения даосизма и конфуцианства. Провинция, в том числе, известна с древнего периода как родина талантливых художников. Одним из таких, например, был Чжан Дзэдуань (張擇端) – уроженец Дуньфу (Шаньдун), талантливый придворный художник XI в. империи Сун [1].

Минувший XX в. и наступивший XXI в. также богаты именами художников, родившихся либо работавших в провинции Шаньдун, и воспитавших, в свою очередь, новых мастеров. Анклав художественных сил провинции укрепился и приумножился после открытия в 1973 г. в г.Цзинань Шаньдунской академии искусств и ремёсел (сейчас Шаньдунский университет искусств и дизайна). Однако масштабы статьи не позволяют охватить творчество всех художников указанного периода. Поэтому внимание авторов будет сосредоточено на мастерах старшего поколения, чьи молодые годы, становление, а также расцвет творчества пришлось на время образования и первое десятилетие Китайской народной республики (КНР). Это художники: Ли Кучан (李苦禪, 11 января 1899 г. – 11 июня 1983 г.), Сунь Цифэн (孫奇峰, январь 1920 г. – 20 марта 2023 г.), Чжа Цидянь (乍启典, 1922 г. – 19 июля 2011 г.), Лю Баочунь (刘宝纯, апрель 1932 г. – 21 января 2023 г.), Хань Мэйлинь (韩美林, 26 декабря 1936 г.). При этом основная направленность исследования будет связана с попыткой дать общее представление о жизни указанных мастеров, а также о тематике и основных жанрах изобразительного искусства в их творчестве. Ещё одной задачей, которую авторы считают необходимым решить – представить современные исследования о жизни и творчестве перечисленных художников.

Ровесником XX века можно назвать художника Ли Кучана – известного мастера китайской каллиграфии и живописи, автора более 70 произведений, педагога. Ученик двух авторитетных художников – основоположников стиля «гохуа», Сюй Бэйхуна (1918 г., Пекинский университет) и Ци Байши (1923 г., Школы искусств Ци), он, поступив годом ранее на факультет западной живописи Национального Пекинского художественного колледжа, изучал пути реформирования традиционной китайской живописи. Совместно со своими коллегами Чжао Ваньюном и Сунь Чжицзюнем он в 1923 г. основал «Общество живописи Хоутхун», целью которого были поиски возможностей сочетания китайского и западного стилей [2; 3]. Ли Кучану особенно удавались крупные полотна в жанре «цветов и птиц» (хуа-няо) в манере се-и. Ци Байши называл его лучшим своим учеником.

А.И. Донченко в своём докладе в Обществе российско-китайской дружбы отметила, что Ли Кучан был сторонником развития индивидуальности в живописи. Его картины отличала простота и энергия, а любимыми сюжетами были крупные птицы – орлы, грифы, белые цапли. Художник считал, что основным принципом творчества должно быть развитие полученных от учителя традиций в сочетании с новаторскими приемами [4].



李苦禅《远瞻山河壮》中国画 190cm×305cm 1979年

Ли Кучан. Вид на величественные горы и реки издалека. 190см×305см., бумага, цвет. 1979 г.

Сунь Цифэн – известный мастер традиционной китайской живописи гошуа, работавший в жанрах пейзажа, хуа-няо («цветы и птицы») стиля гунби, каллиграфии, резных печатей. Живописи начал обучаться у своего дяди – художника Ван Юши. В возрасте 23 лет он проводит в нескольких местах свою первую персональную выставку, включая родную провинцию. В 1944 г. Сунь Цифэн поступает в Пекинский национальный художественный колледж, где изучает различные национальные жанры изобразительного искусства под руководством многих прославленных художников, в числе которых Сюй Бэйхун и Ли Кучан. После 1949 г. он обучался на факультете изящных искусств Хэбэйского педагогического университета в Тяньцзине, после окончания которого, начал в нём же педагогическую деятельность. Сунь Цифэн прожил долгую жизнь (103 года). Занимая различные почётные должности в художественных ассоциациях национальных художников, крупных учебных заведениях, он до последних дней активно занимался творчеством. Выставки его произведений неоднократно проходили в Китае и за рубежом – в Японии, США, Западной Германии, Франции, Сингапуре, Гонконге [5]. Научная и педагогическая деятельность Сунь Цифэна связана, в том числе, с созданием и публикацией работ, посвящённых особенностям техники и композиции традиционной живописи гошуа, как, например, «Композиция в живописи жанра “хуа-няо”» (1985 г.) [6, с. 5]. Вместе с тем, Сунь Цифэн был в числе тех китайских художников, кто органично интегрировал методы западноевропейской системы обучения в традиционную китайскую живопись, уделял много внимания технике рисунка и моделирования. Тщательная прорисовка и внимание к деталям отличает его вполне традиционные сюжеты.

Особое место среди уже ушедших художников провинции Шаньдун занимает Чжа Цидянь. Родом из простой рабочей семьи, он пережил немало драматических событий вместе со своей страной. Из-за бедности он не смог получить полного школьного образования. В юности учился плотничать, чтобы продолжить отцовское дело. Но уже в ранние годы полюбил рисование и резьбу, что затем определило его основное занятие. Чжа Цидянь самоучка. Он самостоятельно изучал живопись и каллиграфию, вырезал по дереву птиц, цветы и насекомых. Мастерство он приобретал копируя старинные произведения художников эпохи династий Сун и Юань [8]. Уже в свои 20 лет Чжа Цидянь стал известным народным мастером в своей родной провинции Шаньдун. Большое влияние на него

оказала живопись мастеров предшествующего поколения У Чаншо и Ци Байши. Изучая их метод, Чжа Цидянь активно искал свой собственный путь. Будучи зрелым художником, в возрасте более 50-ти лет он стал изучать техники и теорию создания произведений в жанре «цветы и птицы». Художника признали и высоко оценили в профессиональном сообществе как продолжателя традиций классической китайской живописи. Народный художник много выставлялся в Китае и за рубежом. В 2002 г. созданная Чжа Цидянем картина «Фаленопсис» была преподнесена президентом Цзян Цзэмином в качестве национального подарка королю Иордании Абдалле II [9]. Тематика произведений художника достаточно широкая. Кроме традиционных для классических национальных жанров сюжетов и мотивов, в творчестве Чжа Цидяня встречаются и производственные сюжеты. В 1965 г. две его картины – «Паромная переправа Даосюй» и «Восход солнца на Серебряной горе», показанные на 4-й Национальной художественной выставке, были отобраны для участия в передвижных экспозициях в провинции Шаньдун, в Восточном Китае и сопредельных странах. Работы вызвали бурные отклики [10].



Сунь Цифэн. Группа цыплят. 1975 г. [7]

Чуть больше года назад в возрасте 91 года скончался ещё один талантливый самобытный художник провинции Шаньдун Лю Баочунь. Художник-самоучка, как и его соотечественник Чжа Цидянь, он сумел достичь впечатляющих вершин мастерства: признанный профессиональным художественным сообществом, занимал различные почётные должности на родине (почётный председатель Ассоциации художников Шаньдуна, почётный декан Шаньдунской академии живописи) и за рубежом (приглашённый профессор Хьюстонского университета и Центра художественных исследований Пасадены в США). Исследователь творчества Лю Баочуня Ян Ин назвал художника важным представителем школы пейзажной живописи нового Китая 1950-х гг. Более полувека он писал речные, морские, горные пейзажи. В 1964 г. Лю Баочунь был первым художником Шаньдуна, принявшим участие в Национальной художественной выставке, которая потрясла художественную общественность провинции [11]. Культурная революция была драматическим периодом для многих художников Китая. Но Лю Баочунь нашёл новые подходы и расширил тематику своих пейзажей реалистичными мотивами современного Китая – городские, сельские, промышленные пейзажи. В июле 2019 г. в художественной галерее Национальной академии живописи Китая состоялась общенациональная выставка поэзии, каллиграфии и живописи. Работы Лю Баочуня 1970-х гг., представленные на этой выставке,

были настоящим открытием для посетителей. Бывший директор Национального музея Китая Лу Чжаншэнь в интервью «Газете изобразительного искусства Китая» отметил, что работы Лю Баочуня, написанные в период культурной революции, являются ценным документом эпохи, они стали частью истории искусств и «являются неотъемлемой частью истории китайской пейзажной живописи» [12].



Чжа Цидянь. Рыболовная сеть



Чжа Цидянь. Осенняя красота



Лю Баочунь. Красная долина. 139 см. х 67 см. 1964 г.

Художнику Хань Мэйлиню недавно исполнилось 87 лет. Он полон творческих замыслов и энергии. Хань Мэйлинь, уроженец провинции Шаньдун – один из немногих современных китайских художников, кого знает весь мир. Хань Мэйлинь автор эмблемы авиакомпании «Эйр Чайна», создатель кукол удачи Фува – талисманов олимпиады в Пекине в 2008 г., в 2015 г. первым в Китае был удостоен почётного звания ЮНЕСКО «художник мира». За долгие годы плодотворного творчества Хань Мэйлинь сумел реализоваться в различных жанрах, включая каллиграфию, живопись, керамику, скульптуру и дизайн. В годы исканий он овладел искусством вышивки и вырезания из бумаги. Сегодня художник входит в число ведущих мастеров декоративно-прикладного искусства Китая. В 1955 г. Хань Мэйлинь поступил в Центральную академию искусств и дизайна, где он

учился на факультете искусств и ремёсел и департамента текстильной промышленности. После его окончания в 1960 году, он был оставлен на кафедре декоративно-прикладного искусства в качестве преподавателя. Одним из его учителей был Сунь Цифэн, которому он посвятил разработанный в 2022 г. дизайн названия «Художественного музея Чжоу Линчжао» в провинции Хунань [13]. Джи Фэн, изучая живописный стиль графических работ художника, отметил важность цветовых решений. Яркие и контрастные цвета – это влияние народного искусства: сочетание ярко-красного, ярко-жёлтого, синего и других цветов создают яркие эффекты, передающие эмоции и настроения [14].



Хань Мэйлинь. Тигр.
39 см.х54 см. 2010 г.



Хань Мэйлинь. Обезьяна.
36 см.х40 см. 2005 г.



Хань Мэйлинь. Пейзаж.
68 см.х68 см. 2001 г.

В результате проведённого обзорного знакомства с жизнью и творчеством художников – уроженцев восточной китайской провинции Шаньдун, удалось выявить творческую преемственность, которая явно или скрыто присутствует между всеми представленными мастерами старшего поколения. Это проявилось в общих учителях и влияниях. Художники были либо прямыми учениками вначале Сюй Бэйхуна и Ци Байши, затем Ли Кучана и Сунь Цифэна, либо испытали влияние стиля и манеры этих художников, изучая и копируя их работы. В творчестве представленных мастеров хорошо прослеживается жанровая тенденция. Практически все они отдавали предпочтение живописи гохуа, работая в жанре «цвет и птицы», сохраняя при этом собственный индивидуальный творческий стиль. Второй жанровый вектор, который можно выделить в творчестве художников – работа в жанре пейзажа, где также наблюдалось обновление традиционных мотивов, вызванных изменившимися реалиями жизни страны в годы культурной революции. Третье наблюдение – разносторонность творческих интересов у шаньдунских мастеров – помимо приверженности упомянутых жанров, увлечение каллиграфией, резьбой и другими видами декоративно-прикладного искусства.

1. Янь Хайлун. О происхождении стиля живописи Чжан Цзэдуаня – на примере «Вдоль реки во время фестиваля Цинмин» [J]. Art View, 2023, (07): 58 – 60. (闫海龙.论张择端绘画风格成因——以《清明上河图》为例[J].艺术大观. 2023, (07): 58 – 60).

2. Биография Ли Кучана. (李苦禅个人传记). URL: https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E8%8B%A6%E7%A6%85/571378?fr=ge_al (дата обращения: 10.03.2024).

3. Чжанг Рондонг. Основатель нового направления китайской живописи птиц и цветов: О современном вдохновении Ли Кучана.

4. Общество российско-китайской дружбы. URL: <https://www.orkd.org/event-2022-03-16> (дата обращения: 10.03.2024).

5. Биография Сунь Цифэна. (孙其峰个人传记). URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%AD%99%E5%85%B6%E5%B3%B0/849175?fr=ge_al (дата обращения: 10.03.2024).

6. Чжи Лун. Жанр хуа-няо в китайской живописи гохуа XIX – XXI веков: автореферат дис... кандидата искусствоведения. СПб., 2019. 18 с.

7. Лян Тэн, Горные цветы достигли своего расцвета – мастер Сунь Цифэн [J], Каллиграфия и живопись, 2018, (04): 2 – 15 (梁腾.山花已到烂漫时——美术大师孙其峰[J].书画艺术. 2018, (04): 2 – 15).

8. Ли Сянжунь, Знакомство с традиционной китайской живописью Чжа Цидяня [J], Shandong Political News, 1999, (02): 63 – 64 (李象润. 乍启典国画艺术简介[J]. 山东政报, 1999, (02): 63 – 64).
9. Сюй Вэй. Учитесь усердно всю свою жизнь, и в конечном итоге вы станете кем-то великим. Вспоминая знаменитого китайского художника г-на Чжа Цидяня [J]. Art Market. 2004, (02): 80 – 81 (徐巍. 一生苦学终成大器——记著名国画家乍启典先生[J]. 艺术市场, 2004, (02): 80 – 81).
10. Биография Чжа Цидяня. (乍启典个人传记). URL: https://baike.baidu.com/item/%E4%B9%8D%E5%90%AF%E5%85%B8/2458908?fr=ge_al (дата обращения: 10.03.2024).
11. Ян Ин. Душа синей живописи в Цинхае. О традиционной китайской живописи Лю Баочуня [J]. Art Review. 2013, (11): 134 – 137. (杨颖. 岱青海蓝铸画魂——论刘宝纯国画艺术[J]. 艺术评论. 2013, (11): 134 – 137).
12. Лю Баочунь: один из первопроходцев в стиле пейзажной живописи в новом Китае // Газета изобразительного искусства Китая. 2019. № 011(22 июля).
13. Российская газета. URL: <https://rg.ru/2022/10/07/hudozhnik-mira-han-mejlin-predstavil-svoipovue-raboty.html> (дата обращения: 10.03.2024).
14. Джи Фэн. Изменения впечатляют: исследование в живописи Хань Мэйлиня [J]. Мир каллиграфии и живописи. 2023, (08): 66 – 67 (纪峰. 究其变化蔚为大观——韩美林绘画艺术中的设计性研究[J]. 书画世界, 2023, (08): 66 – 67).

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА А. КАМАЛОВА И С. ГОРБАЧЕВА КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ НОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ ПРИМОРЬЯ

А.С. Федорова,

АНО "Приморский культурно-исторический центр",
специалист по образовательным программам-методист экскурсионной службы,
Кандидат искусствоведения,
г. Владивосток, ул. Аксаковская, 12. +7-924-338-67-25.
krasnas@inbox.ru

Аннотация. Настоящая статья посвящена культурным универсалиям – аксиологическим архетипам, которые находят свое отражение в творчестве приморских художников – А. Камалова и С. Горбачева. На основе оригинальных работ автор анализирует глубинные смыслы в живописных полотнах, возводя их в ранг круга архетипов. Андрей Камалов считается в приморском искусстве ярким графиком, который сумел сохранить в работах ценностные установки. На протяжении всей творческой карьеры художника они воплощаются в различных художественных образах-символах пути, материнства и других. Сергей Горбачев показывает в своих работах универсальность использования архетипов, приближая зрителя к азиатской ценностной установке. Собственный архетипический аппарат художников сквозь призму социально-политических перипетий, личностного восприятия и душевного опыта обуславливают новые подходы к решению проблем многогранности и глубины художественного языка искусства Приморья.

Ключевые слова: приморский художник, аксиологические архетипы, живопись Приморья, традиции и новации в искусстве.

AXIOLOGICAL ARCHETYPES IN THE CONTEXT OF THE WORKS OF A. KAMALOV AND S. GORBACHEV AS CONCEPTUAL INNOVATIONS IN THE ART OF PRIMORYE

Abstract. This article is devoted to cultural universals – axiological archetypes, which are reflected in the works of Primorye artists – A. Kamalov and S. Gorbachev. Based on original works, the author analyzes the deep meanings in paintings, elevating them to the rank of a circle of archetypes. Andrei Kamalov is considered a bright graphic artist in Primorye art, who managed to preserve values in his works. Throughout the artist's entire creative career, they are embodied in various artistic images-symbols – fish, hero, path and others. Sergei Gorbachev shows in his works the universality of the use of archetypes, bringing the viewer closer to the Asian value system. The artists' own archetypal apparatus through the prism of socio-political ups and downs, personal perception and spiritual experience determines new approaches to solving the problems of the versatility and depth of the artistic language of the art of Primorye.

Key words: Primorye artist, axiological archetypes, Primorye painting, traditions and innovations in art.

В современном мире художественная сфера наиболее восприимчива к новым веяниям в духовной и практической деятельности. Культура трансграничья и межкультурное взаимодействие России в условиях окружения стран Азиатско-Тихоокеанского региона накладывают большую ответственность в плане не только репрезентации, но и сохранении глубоких оснований в менталитете и психологии людей, в произведениях искусства и культурных событиях. Актуальными для данной области становятся исследования направленные на междисциплинарную сферу, кросскультурный диалог. В 2018 году в МГХПА им. С.Г. Строганова состоялась Международная научная конференция «Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда» [Архетип, 2018]. Но существуют исследования в области философии культуры, в том числе работы Е.М. Щепановской, которые направлены на обоснование в глобализованном мире мировых универсалий – общечеловеческих древнемифологических архетипов, которые могут отражаться по-разному в религиозных традициях, исторических тенденциях и национальном менталитете [Щепановская 2012, с. 34].

Так, автор данной статьи выдвигает теорию об аксиологических архетипах в изобразительном искусстве как один из возможных путей осмысления современных процессов развития межпоколенческого и межкультурного диалога. В основе термина "Аксиологический архетип" лежит понятие "ценностного архетипа", подчеркивающего принадлежность к аксиологической проблематике. К. С. Москвин (2010) применяет понятие ценностный архетип к русской духовной культуре. В свою очередь Е. М. Щепановская выделяет "аксиологическое ядро архетипа", которое создает ценностный смысл и его символическую многозначность. (Щепановская 2011, с. 126). Так, в изобразительном искусстве аксиологический архетип представляет собой символ, опирающийся в основе на ценностный смысл, ментальные установки общества, выраженные художником с помощью средств изобразительного искусства, иконографические схемы и традиционные сюжеты, выявляемые через понимание скрытого подтекста изображения.

Обратимся к творчеству приморских художников, символы в творчестве которых отличаются своим глубинным смыслом и позволяют их вписать в круг археологических архетипов. Известный график Андрей Владимирович Камалов (1955–2002) в своих работах поднимал поистине философские вопросы, обращался к вечным сюжетам. Он отвечал как запросам современности, например, в работе "Гостинка" (диптих, 1990 г., совместно с В. Серовым), он показывает как проходит жизнь каждого человека в эпоху перелома в столь стесненных условиях коммуналок. Словно в квадратной коробке он размещает каждый сюжет подобно ячейкам в большом многоквартирном доме. Но чаще в творчестве художника появляются вечные сюжеты с их архетипичностью как тяготение к глубоким жизненным смыслам, порой незамеченные обычным простым взглядом. На протяжении его жизни его супруга – Ольга Георгиевна Дилакторская и его сын неоднократно печатали статьи [Дилакторская 2008], выпущена монография [В потоке времени и памяти... 2006] и защищена диссертация [Камалов 2006] по творчеству А. Камалова. Но хотелось бы отметить использование архетипичных сюжетов, завуалированных в канве его художественного стиля.

Автор уже рассматривал архетип материнства в работе А. Камалова "Все мы в руке Божией" [Федорова 2017]. В современной живописи Приморья архетипа через иконописную традицию автор отмечает у А. В. Камалова в работе стиль, которая О. Г. Дилакторская справедливо определяет как стиль русской иконописи (Дилакторская 2008). Здесь возможно заметить аллюзии художника к символике древнерусских образцов и цитату к фреске Успенского собора во Владимире "Души праведных в руке Божией" (1408 г.). К архетипу матери художник не раз обращается в работах "Плоть от плоти" (1998), "Млечный путь" (2000), где графически воспроизводит Богоматерь Умилиение, возводя сюжет в ранг духовного и возвышая героев до уровня современных иконографических образов.

В творчестве А. Камалова стоит отметить скрытый архетип дороги, который выражается в поиске жизненного пути, духовных исканиях, творческих испытаниях. В одном из сюжетов художника, О.Г. Дилакторская описывает оппозицию "слепого и зрячего" [Дилакторская 2007]. Сюжет, где слепого старца ведет ребенок, повторяется в графике, живописи и скульптуре. Тему пути Андрей Камалов поднимает не раз и исходит из различных аспектов, при этом это всегда отсылка к библейской мифологии, средневековой культуре и "покадровое" писание, когда сюжетная пара обозначает лишь часть от общего целого. При этом рассматриваемые миниатюры "Ведомый", "Поводырь" и "Знание и Интуиция" наделяются разными семиотическими смыслами и своим личностным отношением в зависимости от используемой техники и колорита. В работе "Путь" представлен классический вариант, когда слепого старца ведет ребенок. При этом впереди находится ребенок, в случае с работой "Ведомый" (1999) появляется собака-поводырь, позади старец, который возложил руку на голову впереди идущего. Одухотворенность сюжету придает колорит пастельных голубо-березовых тонов, полупрозрачные одежды, туманность образов. Глаза старца закрыты, голова поднята вверх. В миниатюрах "прочитываются" символические значения пути от молодости к старости и вечности, искушения недугом и увечьем, примирения с самим собой...В цикле работ "Бредем, бывало, Знание за интуицию держась...новый смысловой поворот уточняет и проясняет предыдущий...именно Ведомый погружен в глубины высшего знания, а Поводырь связан только с бытовым, социальным, реальным, видимым, повседневным" [Дилакторская 2007, с.14-15]. Каждый раз сюжет приобретает новый смысл и наделяется новым колористическим решением, отчего слепец может стать зрячим, а поводырь слепым.

Так, архетипический мотив дороги как пути душевного и жизненного цикла отражается в работах А.Камалова в самом построении композиции и использовании древних повествовательных мотивов, схожих с "египетскими и эльтрасскими" [Там же, с.25] фресками, где каждая представляет последовательное действие и в целом организует единый сюжет в случае с приморским художником – течение жизни, ее круговорот и цикличность.

А. Камалов обращается к таким сюжетам как "Рыба" (1998), исполненное в другой символической гамме этот архетип появляется в автопортретах "Авто. Био. Графическое" (триптих, 1998). При этом совмещение символов, приемов кубизма, смешение стилей в одной работе, придают работам крайнюю фантастичность и отрешенность от бытовой действительности. Он использует мифологические и фантастические образы усиливая восприятие цветовой гаммой. Стоит отметить и черты взаимопроникновения китайской культуры в творчество российского художника. Азиатские образы, взятые из китайской культуры, представлены как отражение культурной диффузии (по М. И. Гомбоевой). М. Куликова подчеркивает, что серия "Раковины" продолжает тему великих китайских художников [Куликова 1997, с. 3]. Утонченность работ, эмоциональность и сосредоточенность на одном предмете, которые начинают оживать под тонким взглядом зрителя и превращаться в живые фантастические существа определяет азиатский подход – увидеть прекрасное в обыденном.

Азиатское влияние в творчестве приморского художника стоит отметить и у Сергея Горбачева. Он родился в 1952 году, окончил Дальневосточный институт искусств. Его творческая карьера началась в конце 1980-х годов. Его основной художественный метод заключается в использовании цветных масс, с помощью которых он искусно создает универсальные образы, пейзажи, передает национальный характер азиатского региона. В 1990-е годы он много путешествует по Японии, Вьетнаму и Корее, позже Китаю. Приморский край становится для него родным местом, хотя родом

он из Одессы. Но его ассоциативный ряд и использование архетипических образов наводит на множество аллюзий и универсальных символов, которые он преобразует в смешанные современные символы. Так, у него появляются в 1993 году работы с рыбаками – "Сайгон", "Рыбный базар" из серии "Корея", "Рыбак", которые отражают прибрежный город и дух морского порта. Стоит отметить, что в это время он пишет узнаваемый силуэт девушки во вьетнамском головном уборе, как символ азиатской красоты и утонченности. Эта героиня появляется постоянно в его работах, указывая на традиционное изображение женщины в азиатском мире, которая всегда связана с темой материнства, цикличностью жизни, преемственностью. Стоит отметить, что "этот архетип в индийской культуре представлен как ценность семьи, материнства и детства, чувствительности, тонкости, понимание движения души, внимании к внутреннему миру [Щепановская 2012, с. 37]

В 2024 году он представляет на выставку в Союзе художников картину, которая стала центральным звеном в экспозиции "В ожидании весны". Работа "Кимоно. Год Дракона" соединяет в себе множество символов. Китайский дракон, восточное узорочье и ступенчатое композиционное расположение отсылают к традиционной восточной живописи. "Дракон как изображение на кимоно. Этот как рисунок на кимоно – дракон, цветы и прочие моменты," - отмечает сам художник [Сюжет ОТВ-Прим 2024]. Восточное влияние в творчестве художника проявляется как отражение локальности трансграничного региона и внутреннего чувства утонченности, хрупкости мира. Художник вписывает знаковое животное в женское платье, которое парит над окружающими и городской суетой. Дракон не агрессивный, яркий и кричащий, а совсем наоборот. Своей колористической гаммой больше напоминает декоративные шелковые полупрозрачные завесы с цветущими цветами, архитектурными элементами азиатских домиков, силуэтами людей с зонтиками. Соединение восточной и европейской культур, традиций академизма с его символизмом образов создают межкультурный диалог, выстроенный на полотне картины.

Художник также обращался и к мифологическим сюжетам западной живописи, изображая "Похищение Европы" в нескольких вариантах. Он не только трансформирует сюжет, но и вносит в него актуальную проблему, связанную с проблемой европейских мигрантов [Левданская 2020]. Стоит отметить эволюцию художественного стиля художника. Так, мастер в конце 1980-х годов придерживался соцреализма с его контрастной манерой использования ярких цветов. Со временем он обратился к абстракционизму и исследовал действительность с помощью декоративных форм, как в работе "Велосипеды" (1993), где ритмичность, декоративизм отсылают лишь с форме колес этого предмета. Азиатские путешествия внесли в его творчество сюжеты с рыбаками, шхунами и яркими красочными пейзажами, которые в контексте политико-социальных перемен 1990-х годов выглядели жизнеутверждающе и позитивно. Позже художник использует образно-пластические средства символизма с его многогранностью и философичностью. Так, стоит отметить архетипический мотив дороги, пути, путешествий, который неизбежно проявляется в его работах, как отражение собственной жизненной позиции и конструирования новых символов, отражающих азиатскую и русскую культуру – врубелевской многогранности и азиатской утонченности, поиска прекрасного в сиюминутности.

Стоит отметить, что приморские художники в приграничной территории испытывают влияние азиатской культуры, архетипы которой представлены как отражение "культурной диффузии" в различных аспектах своего творческого пути. При этом, они сохраняют ментальные, архетипические образы, которые становятся универсальными. Так, путь, дорога, поиск жизненного смысла, тема материнства и детства всегда актуальны для всех типов культур. Собственный архетипический аппарат художников сквозь призму социально-политических перипетий, личностного восприятия и душевного опыта обуславливают новые подходы к решению проблем многогранности и глубины художественного языка искусства Приморья.

1. Архетип, 2018 – Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. Коллективная монография. Материалы научной конференции XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества» / МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. – 316 с.

2. В потоке времени и памяти... 2006 – В потоке времени и памяти... / [ред. и сост., вступ. ст. и примеч. О. Г. Дилакторской]. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. – 720 с., ил.
3. Гомбоева 2012 – Гомбоева М. И. Дошидоржиева Б. В. Лакуна в условиях трансграничного взаимодействия. Гуманитарный вектор. 2012. №3 (31) – С. 145-151.
4. Дилакторская 2007— Дилакторская, О. Г. Оппозиция "слепой-зрячий" в понимании А. Камалова: по поводу одного сюжета / О.Г. Дилакторская. – Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2007. – 43 с.
5. Дилакторская 2008 – Дилакторская, О. Г. Древнерусская стилистика в диптихе «Житие-I» и «Житие-II» А. Камалова и В. Серова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 1. – С. 62–66.
6. Камалов 2006 – Камалов, Г. А. Творчество Андрея Камалова рубежа XX–XXI вв.: особенности художественного языка (графика, живопись) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / А. Г. Камалов. – Владивосток, 2006. – 31 с.
7. Куликова 1997 – Куликова, М. Э. [Вступительная статья] / М. Э. Куликова // Живопись А. Камалова : каталог выставки / авт. вст. ст. М. Э. Куликова ; Галерея современного искусства «Артэтаж». – Владивосток, 1997. – С. 2–5.
8. Левданская Н.А. Мифологические и библейские сюжеты в произведениях художников Приморья // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 57–68.
9. Москвин 2010 – Москвин, К. С. Ценностный архетип и ценностный геном в русской духовной культуре / К. С. Москвин // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 1. – С. 207–211.
10. Сюжет ОТВ-Прим 2024 – Сюжет ОТВ-Прим. Общественное телевидение Приморья. Выставка «В ожидании весны» открылась в Союзе художников во Владивостоке // URL: <https://rutube.ru/video/7d29f71ac934bfdd15c5940d67c7b358/>
11. Федорова 2017 – Федорова А. С. Архетипы Великой Матери, Героя, Дороги, Рыбы, Древа Жизни, Лестницы: философско-эстетическое обоснование проявления в изобразительном искусстве. Проблематика и актуальность искусства в условиях мультикультурного общества: Материалы научно-практической конференции, посвященной 85-летию театра им. М. Горького / Под ред. Н. В. Шульгиной – Владивосток: Мор.гос. ун-т, 2017. – С. 40-46.
12. Щепановская 2011 – Щепановская, Е. М. Генезис и классификация мифологических архетипов: культурфилософский подход : дис... канд. филос. наук / Е. М. Щепановская. – Санкт-Петербург, 2011. – 273 с.
13. Щепановская, 2012 – Щепановская Е.М. Мифологические архетипы как ценностное ядро национального менталитета // Ценности и смыслы. – 2012. – с. 34 – 49

УДК 371.486

ПРИРОДА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА КАК СТИМУЛ ТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ци Инцзе,

Илья Данилин,*

Институт экологических исследований водно-болотных угодий Саньян,
Декан факультета, 325035 Университет Вэньчжоу,

Парк высшего образования, Чашань, город Вэньчжоу

*Колледж окружающей среды, 325035 Университет Вэньчжоу,

Парк высшего образования, Чашань, город Вэньчжоу,

доктор биологических наук, ассистент профессора, E-mail: ilyadan@rambler.ru

Аннотация. В докладе рассматривается природа Дальневосточного края не только с позиции художественного восприятия, но и через призму экологического образования, тесно связанного с проектной

деятельностью обучающихся и формированием экологической культуры и ценностных ориентиров. Представлен опыт аналогичной работы, реализованный в г. Москва (РФ) и г. Вэньчжоу (КНР).

Ключевые слова: устойчивое развитие; образование устойчивое развитие (ОУР); экологизация образования; технологии ОУР.

THE NATURE OF THE FAR EAST AS A STIMULUS FOR CREATIVITY IN THE CONTEXT OF ENVIRONMENTAL

Qi Yingjie,

Ilia Danilin,*

Institute for Eco-environmental Research
of Sanyang Wetland 325035 Wenzhou University, Higher Education Park,
Chashan, Wenzhou City, Office Dean,

*College of Environment Life and Science, 325035 Wenzhou University,
Higher Education Park, Chashan, Wenzhou City,
Doctor of Biological Sciences, Assistant Professor, E-mail: ilyadan@rambler.ru

Abstract. The report examines the nature of the Far Eastern Region not only from the standpoint of artistic perception, but also through the prism of environmental education, which is closely related to the project activities of students and the formation of environmental culture and value orientations. The experience of similar work implemented in Moscow (Russia) and Wenzhou (China) is presented.

Key words: sustainable development; education sustainable development (ESD); greening education; ESD technology.

Экологическое образование, направленное на формирование экологической культуры жизнедеятельности человека, сегодня приобретает новый вектор – образования в интересах устойчивого развития территории. Несмотря на полученные положительные результаты по проектированию вариативного экологического образования, приоритетными остаются вопросы воспитания у школьников потребностей, мотивов, ценностей, стереотипов экологически безопасного поведения, и на этой основе – формирование умений проектирования и организации экологической деятельности в условиях окружающей среды. Воспитание личностной готовности к экологически безопасному поведению является неотъемлемой, базовой частью его экологической культуры, обязательным условием удовлетворения его образовательных, профессиональных интересов, сохранения и укрепления здоровья, реализации гражданской позиции, устойчивого развития территории.

Из педагогической литературы и собственного опыта организации школьного экологического образования известно, что две составляющие экологического образования – экологическое воспитание и экологическая практика – теснейшим образом связаны между собой. Исследованиями А.Н. Захлебного, Е.Н. Дзятковской, Г.А. Ягодина [1-3] и других ученых показано, что вовлечение детей в эколого-практические действия, живое общение с природными объектами, исследования природных объектов, действия по улучшению качества окружающей среды – значительно повышает эффективность эколого-воспитательных мероприятий. Поэтому разработка уроков проектной деятельности, направленных не только на достижение образовательных целей, но и на формирование эстетического мировоззрения ребенка, является одной из актуальных задач современной педагогики.

Уникальность природной обстановки Дальнего Востока заключается в том, что здесь сочетаются северные (таёжные) и южные виды животных и растений. Например, северные виды, такие как лось, бурый медведь, соболь, бурундук могут встречаться с южными видами, такими как чёрный гималайский медведь, амурский тигр, дальневосточный леопард, енотовидная собака. Приморье занимает одно из первых мест в России по числу эндемиков – растений, распространённых лишь в данном районе. Например, амурский бархат (или пробковое дерево), железная берёза и другие. Кроме того, положение территории Дальнего Востока на границе самого большого материка и самого большого океана Земли несомненно оказывает влияние на особенности природно-территориальных комплексов края и их размещение, что делает данный регион интересным при создании

художественных образов и иллюстрации экологических проблем, воспитания чувства ответственности за свои действия.

Анализ педагогической литературы, показывает, что современные уроки проектной деятельности могут быть направлены либо на обучение, закрепление предметных знаний и умение применять эти знания для решения конкретной образовательной задачи, либо это проекты исключительно художественно-эстетического цикла, где выделить практико-ориентированную составляющую достаточно сложно. Особенно, следует отметить необходимость учета регионального компонента, который, по нашему мнению, должен играть ведущую роль в процессе экологизации предметов, разработке программ уроков (кружков) по проектной деятельности, созданию условия для реализации творческой и познавательной активности обучающихся при вовлечении в решение социально-значимой проблемной ситуации.

Необходимость составления базы данных проектов доступных для реализации в разных регионах, одновременно учитывающих региональные культурные традиции, представляется одной из задач, стоящих перед экологическим воспитанием и обучением. Одним из примеров такого проектирования, может служить проектная работа: эко-дизайн поверхности водоемов и приведение их в эколого-эстетическое состояние. Данный проект был реализован на базе ГБОУ Школа № 1392 (г. Москва) в рамках уроков по проектной деятельности среди старшеклассников. Суть проекта состояла в том, чтобы предоставить школьникам возможность реализовать себя в качестве дизайнера плавающих цветочных клумб или плавающих цветников. Работа была организована среди обучающихся 10 кл. Выбор плавающих клумб был сделан не случайно. Во-первых, данное направление в дизайне водоемов не широко распространено, так что реализация данного проекта может стать хорошим стимулом для развития этого направления. Во-вторых, в отличие от обычных клумб, плавающие клумбы, позволяют обучающимся реализовать свои знания полученные на уроках не только биологии, но и физике, математике, химии и даже робототехнике. Действительно, клумбы, могут быть запрограммированы на движение, может быть установлена подсветка или фонтан, датчики контроля температуры и кислорода и т.д. Использование QR-кодов, позволит желающим более подробно ознакомиться с устройством изделия, получить подробное описание растений. В-третьих, дизайн клумбы может быть выполнен не только из живых растений, но также возможно применение 3D печати элементов, обеспечивающих тематическое содержание идей (например, фигурки животных и сказочных персонажей), элементов, обеспечивающих плавучесть устройства.

Апробация данного проекта показала, что уже на этапе проектирования обучающиеся сталкиваются с вопросами, связанными с культивированием растений и выбором растений из местной флоры, то есть, вопросами, требующими более глубокой проработки предметного материала, что, несомненно, положительно сказывается на усвоении содержания предметов. Возможность опробовать себя в качестве дизайнера расширяет творческий потенциал и способствует формированию ценностного отношения к природе. Работа в группах с последующей публичной защитой развивает коммуникативные навыки. Но самое главное – экологизация проектной деятельности через создание художественного образа позволяет сформировать чувственно-эмоциональную среду для принятия идей экологически ответственного поведения.

Природа Дальневосточного региона с ее озерами и реками, может послужить источником для реализации подобных проектов. Не стоит забывать о легендах и эпосе коренных народов, театрализованное или кинематографическое (мультипликационное) воплощение которых, также может рассматриваться как мощный инструмент для обучения подрастающего поколения основам и принципам экологически грамотного поведения.

В условиях возрастающих контактов, между КНР и РФ, определенный интерес может представлять китайский опыт экологического воспитания. Китайская культура имеет долгую историю, и суть культуры исходит из наследия древней китайской культуры. Как интегрировать эту мудрость в экологическое обучение учащихся начальной школы, повысить осведомленность учащихся об экологии и охране окружающей среды, выработать устойчивое проэкологическое поведение и культивировать экологическую культуру граждан – это, вопрос, который актуален для системы образования. Следует отметить, что Буддизм, Конфуцианство и Даосизм изначально лежит в основе традиционного отношения китайского общества к экологической культуре. Конфуцианство подчеркивает

"единство человека и природы" и "гармоничное сосуществование человека и природы" – общее процветание и общий упадок. Это отражает уважение и защиту всего, что есть в природе. Ответственность и обязательства человека перед природой. Даосизм также придерживается точки зрения "гармоничного сосуществования", отстаивая царство соответствия природе и гармонии с ней. Кроме того, подчеркивается ключевое положение природы и концепция управления без действия. Ядром Буддизма является бескорыстие, равенство и сострадание. Первая из заповедей – "не убивай жизнь", предполагает, что "вегетарианство, освобождение животных" и другие стили жизни играют прямую положительную роль в защите разнообразия животных [4].

С развитием образовательных исследований мы постепенно осознали, что традиционная культура играет важную роль в современном обучении. От культурного резонанса, культурного мышления до культурного вдохновения, она поддерживает и направляет развитие экологического образования в экологическом преподавании, а также придает новую жизненную силу экологическому образованию. В Китае применение культуры в образовании включает предметные программы, культуру кампуса, лидерство в кампусе, отношения с общественностью кампуса и т.д. В этой практике основное внимание уделяется производству учебных пособий как методу проведения экологического обучения, повышению экологической осведомленности учащихся начальной школы, передачи экологических знаний и воспитания гражданской позиции [5].

В качестве примера можно привести широко распространенную практику уроков по изготовлению фонариков. Фонарики – это, благоприятный и праздничный предмет в китайской традиционной культуре и являются символическим предметом в китайской культуре. Работая над изготовлением фонариков, дети изготавливают вещи, которые могут заставить маленьких детей чувствовать себя удовлетворенными, получая удовольствие от выполнения работы и таким образом эффект обучения усиливается.

Следующим примером могут являться специальные курсы [6] предназначенные главным образом для того, чтобы дать детям возможность лучше понять китайскую культуру в контексте экологического образования. Например, танец, рассматривается как способ для передачи красок и особенностей природы, с учетом региональной специфики.

Несомненно, это всего лишь несколько из возможных проектов, направленных на формирование у школьников не только экологических знаний, но и развитие художественного вкуса, бережного отношения к природе и культуры поведения в окружающей среде. Тем, не менее даже взятые за основу данные проекты, могут дать новый толчок развития экологического образования через призму художественного восприятия объектов окружающей среды. Относительная простота, возможность разнообразной реализации (от рисунка до воплощенного продукта) может рассматриваться как предмет для проведения соревнований между командами не только внутри школы или края, но и стать темой для международного сотрудничества. Уникальность Дальневосточной природы, богатые культурные традиции и существующий опыт экологического воспитания может стать примером для реализации экологизации культурологического подхода в образовании.

1. Дзятковская Е. Н. О концепции отечественного экологического образования в международном контексте // Ученые записки ЗабГУ. 2023 Т. 18, № 1 С. 6–13. DOI: 10.21209/2658-7114-2023-18-1-6-13.

2. Идеи устойчивого развития в школе. Отечественный и зарубежный опыт адаптации идей устойчивого развития к предметным областям общего образования / под ред. А. Н. Захлебного, Е. Н. Дзятковской. М.: Центр «Экология и образование», 2017 170 с.

3. Ягодин Г. А. Проблемы экологического образования / Г. А. Ягодин, Л. Т. Третьякова // Образование в области окружающей среды : сб. докл. III Всесоюз. конф. – Казань, 1990. – Т. 1. – С. 3-14.

4. Ван Вэйхуа, "Концепция честности и научной этики в традиционной китайской культуре", Исследование по научной этике, 2021. № 2 (на китайском).

5. Чэнь Тинтин, "Взаимосвязь между экологической этикой в традиционной китайской культуре и современной экологией", Журнал экология, 2020. № 7.(на китайском).

6. Тун Фанфан, "Проникновение в прекрасную традиционную культуру и оптимизация преподавания биологии в средней школе", Избранные эссе на китайском языке, 2023. № 10 С. 124-126 (на китайском).

ЦИФРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КАРТИНАХ СО СНЕЖНЫМИ ПЕЙЗАЖАМИ

Чан Жуй,

*аспирант Департамента искусств и дизайна
Дальневосточного федерального университета,
Владивосток, Российская Федерация;
email:chan.zh@dvfu.ru.
89955253349*

Аннотация. Китайские картины снежных пейзажей – это пейзажные картины со снегом в качестве темы. Они возникли во времена династии Цзинь в 4 веке. Уникальные характеристики картин снежных пейзажей, такие как спокойствие, простота, белизна и холод, возникли под влиянием древних религиозных и философских мыслей, формируя " «неземной», «холодный» и «великолепный».» и других эстетических концепций, эта популярная тенденция достигла своего пика в XII веке династии Сун и передавалась в различной степени «ретро»-форм в последующем историческом процессе. Он занимает важное историческое место в китайской живописи. Вступив в современную эпоху, «Китайская живопись снежных пейзажей», история которой насчитывает 1700 лет, продемонстрировала характеристики разнообразных стилей и комплексных материалов на основе традиционной живописи тушью. Особенно после XXI века развитие науки и техники и появление цифровых технологий изменили традиционный способ рисования снежных пейзажей, предоставив новые возможности и проблемы для развития и инноваций китайской живописи снежных пейзажей. Цель этой статьи – изучить инновационные формы и значения китайских картин снежных сцен под влиянием цифровых технологий. Посредством анализа документов мы рассматриваем историческое развитие китайской живописи снежных сцен и объясняем значение современной «оцифровки». В сочетании с конкретными случаями он иллюстрирует положительное влияние цифровизации на творчество, коммуникацию, распространение произведений искусства и продажи художников. В то же время он также анализирует новые проблемы, вызванные несинхронизацией между скоростью технологического обновления и мастерством художников. Короче говоря, новая форма цифровой живописи снегом представляет собой образец инновационного развития традиционной живописи снегом, способствует дальнейшему процветанию и наследию китайской живописи снегом и является новой тенденцией в расширении рисования снегом в будущем.

Ключевые слова: китайская снежная живопись, технология, цифровизация, реклама, продажи, творчество, эстетика, значимость, инновации.

DIGITAL TRENDS IN CONTEMPORARY CHINESE SNOW PAINTINGS

Chang Rui,

*graduate student of the Department of Art and Design
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russian Federation;
email:chan.zh@dvfu.ru.
89955253349*

Abstract. Chinese snow painting is a landscape painting with the theme of snow, which originated in the Jin Dynasty in the 4th century. The unique features of snow painting, such as quietness, simplicity, whiteness and coldness, were influenced by ancient religious and philosophical thoughts, forming aesthetic moods such as "ethereal", "desolate and cold" and "magnificent", etc. This popular trend reached its peak in the 12th century of the Song Dynasty, and was "retro" to varying degrees in the subsequent historical process. "This trend reached its peak in the 12th century of the Song Dynasty, and has been passed down in different degrees of "retro" forms in the subsequent historical process. It occupies an important historical position in Chinese painting. With a history of 1700 years of accumulation of "Chinese snow painting" into the modern, on the basis of the traditional ink painting, showing the diversity of styles, materials and comprehensive characteristics. Especially after the 21st century, the progress of science and technology, the emergence of digital technology has changed the traditional snow scene painting, which provides new opportunities and challenges for the development and innovation of Chinese snow scene painting. The research purpose of this

paper is to explore the form and significance of Chinese snow scene painting presenting innovation under the influence of digital technology. Through literature analysis, we review the historical development of Chinese snow scene painting and explain the significance of contemporary "digitalisation". Combined with specific cases, it illustrates the positive impact of digitisation on artists' creation, communication, art dissemination and sales. At the same time, it also analyses the new problems brought about by the lack of synchronization between the speed of technological updating and the degree of mastery of artists. In conclusion the new form of digital snow scene painting provides a reference and reference for the innovative development of traditional snow scene painting, further promotes the prosperity and inheritance of Chinese snow scene painting, and is a new trend for the expansion of snow scene painting in the future.

Key words: Chinese snow scene painting, technology, digitalisation, promotion, sales, creation, aesthetics, significance, innovation.

1. Рассмотреть исторический процесс развития китайской живописи снежных сцен

Снег – это природное явление, продукт холодного зимнего климата. Искусство снежного пейзажа отражает процесс человеческого существа от уважения к природе к ее пониманию, интеграции в природу и преобразованию природы на протяжении тысячелетий. Живопись снежных сцен занимает важное место в истории и культуре Китая и является важной частью китайской культуры. Он зародился во времена династии Цзинь в 4 веке и возник в 7 веке династии Тан. Ван Вэй из династии Тан создал метод живописи пейзажа тушью. Черно-белые простые цвета в его работах снежных сцен и неземная художественная концепция часть произведений соответствует «даосизму», «конфуцианству», «дзен-буддизму» и т. д. В эстетической мысли, особенно в дзен-буддизме, снег представлен как некая великая мудрость. К периоду Пяти династий метод рисования снежных сцен стал зрелым, и Цзин Хао создал «Школу северной пейзажной живописи», в которой панорамные композиции сформировали «пустынную и холодную» и «великолепную» художественную концепцию. Эта популярная тенденция достигла его пик пришелся на XII век династии Сун и в последующей истории. При этом передавались разные степени «ретро». Значение красоты в картинах снежных сцен также постоянно развивается. Оно включает в себя пустынную, неземную, величественную и возвышенную красоту, а также чистоту, элегантность, красоту и живописность. Традиционная китайская культура считает, что картины снежных сцен могут очистить душу. Это понимание глубоко укоренилось в сердцах китайцев и сохраняется по сей день. Поэтому на протяжении веков художники любили использовать различные художественные средства для выражения художественной концепции снежных сцен: от древних тушью и снежных пейзажей до современных картин маслом со снежными сценами, акварелей со снежными сценами, лаковых картин со снежными сценами, народных картин со снежными сценами и т. д. гравюры, берестяные росписи, смешанная техника, снежные сцены на керамике и других формах и носителях. В произведениях снежных сцен присутствует художественность реального пространства. Продолжается глубокий смысл конкретных работ. Содержание картин снежных сцен также постоянно расширяется, от китайской горы Эверест до антарктических пингвинов. Это постоянное расширение поля зрения неотделимо от прогресса науки и техники. Постепенно оно проникло во все области снежного искусства, привнося больше проблем и возможностей в снежное искусство. Снежное искусство превратилось из физического искусства в искусство виртуальных изображений и цифровое искусство.

2. Технический прогресс оказывает большую помощь в продвижении, воспроизведении, сохранении и продаже китайских снежных картин.

В 21 веке средства распространения информации постоянно меняются и прошли переходный период от технологий фотографии, трафаретной печати и электронных технологий к цифровой эре и постцифровой эпохе [1, с. 23]. Ван Чуньчэнь подробно остановился на цифровом искусстве в статье «Развитие цифрового искусства в Китае»: «Развитие цифрового искусства в Китае тесно связано с развитием интернет-технологий, технологий графического дизайна, цифровых технологий, информационных технологий и компьютерных технологий. На данный момент эти различные аспекты технологии составляют богатое цифровое искусство, что делает цифровое искусство термином с широким смыслом, и любое произведение, связанное с ним, можно назвать цифровым искусством» [2].

Самой ранней технологией в Китае было появление печатей, которые процветали в период Воюющих царств (475 г. до н. э. – 221 г. до н. э.). Ученый династии Северная Сун Шэнь Го (1031–1095) писал в «Мэнси Би Тан», что династия Северная Сун Би Шэн (972–1051) изобрел технологию

подвижного глиняного типа, которая явилась огромной движущей силой общения в истории человеческой цивилизации [3, с. 31]. Во времена династии Сун (969-1279) в художественном обмене возник феномен «наблюдения за снегом, восхищения снегом, восхваления снега и рисования снега», который был методом общения художников друг с другом. Во времена династии Мин (1368-1644) появилась торговля произведениями искусства и появились коллекционеры. Это явление произошло только на небольшой территории на юге, где в то время экономика была относительно развита. Работы со снежными сценами по-прежнему можно продавать по хорошей цене, несмотря на то, что они «ретро», и в то же время это способствует наследованию картин со снежными сценами. После 20 века, в первые дни основания Китайской Народной Республики, развитие технологии гравюры позволило эффективно задействовать функцию художественной пропаганды, главным образом в форме политической пропаганды. Контент, созданный в «Бэйдахуанская гравюра» в основном заключалась в том, чтобы восхвалять северные пейзажи или выражать волю и способность людей в холодном климате преодолевать суровые холода и возделывать землю. Земля на севере воплощает патриотическую мечту о Новом Китае. Гравюра на дереве «Новогодние картинки» являются продолжением обычая вывешивания в Новый год и представляют собой народные картины. Снежные сюжеты на новогодних картинках означают «благоприятный снег предвещает хороший урожай», что означает счастье и благоприятность.

Современные средства коммуникации, такие как газеты, журналы, радио, кино и телевидение, а также Интернет и цифровизация сломали ограничения ограниченных сетей. Деление административных регионов, таких как страны, не ограничено временем и пространством. В контексте конвергенции средств массовой информации и проблемы защиты произведений искусства в эпоху цифровых технологий цифровые произведения легче копировать и распространять [4]. Цифровые средства обеспечили более широкую рекламу традиционному искусству живописи, и в методах отображения произошли новые изменения. С помощью широко используемых устройств, таких как смартфоны и планшеты, можно сформировать форму культурного общения, в которой можно участвовать и погружаться. Это сохранение материализованной культуры [5, с. 142]. Объем информации, распространяемой в эпоху цифровых технологий, огромен, что также привело к изменениям в арт-аудитории из-за цифрового распространения живописи. Аудитория живописного искусства начала постепенно расширяться от некоторых профессиональных художников и любителей живописи до широкой публики, а форма принятия искусства постепенно изменилась от пассивного оценивания к активному исследованию. Поскольку произведения постоянно сохраняются в Интернете и их можно просмотреть в любое время и в любом месте, коллекционеры, художественные учреждения и другая аудитория стали уделять больше внимания произведениям искусства, используя новый носитель, который имеет очевидный низкий порог и интерактивность. В соответствии с тенденциями современного искусства: авангард, репродукция, массовость и т.д. Быстрое развитие профессиональных веб-сайтов, посвященных искусству, таких как веб-сайт электронной коммерции Yahoo, а также появление торговых платформ, таких как JD.com, Taobao и Douyin для прямых трансляций, предоставили больше возможностей для развития сделок с искусством снежных сцен и способствовал процессу маркетинга. Профессиональные художники, рисующие эскизы, ведущие прямые трансляции и использующие платформы электронной коммерции для продажи своих работ, стали новой нормой. Технический прогресс значительно способствовал распространению картин снежных сцен. Культурная торговля в северном Китае включает в себя следующие типы: китайско-российские культурные ярмарки, культурные экспозиции, города масляной живописи, частные галереи, выставки и т.д. На месте сделки представлены эскизы и творения профессиональных художников, а также доступные по цене картины, зоны для опыта цифровой масляной живописи со снежными сценами и т.д. Это место предназначено для людей с различными социальными потребностями. одновременно трансляция онлайн, взаимодействие, продажи. В статье «Цифровизация способствует развитию и трансформации моделей торговли художественными активами» Сюй Цзясинь также перечислил Шанхайский международный торговый центр культурных реликвий и произведений искусства, который активно создает международную комплексную торговую платформу для цифровых культурных реликвий и произведений искусства, оказывающую влияние на рынок путем изучения инновационных торговых моделей. Реализовать концепцию платформы «каждый является

коллекционером»[6, с. 31]. Это феномен многоканальных продаж, возникший в эпоху цифровых технологий. В полной мере были использованы цифровые краткосрочные, эффективные, гибкие и удобные технические средства, что оказало положительное влияние на распространение, сохранение и продажу произведений искусства. Благодаря автоматизации технического программного обеспечения все больше художников учатся использовать новые технологии для облегчения творчества.

3. Цифровые технологии приносят инновационные формы и смыслы в традиционные картины снежных сцен.

Создание древних картин снежных пейзажей принимает такие формы, как зарисовка пейзажей, создание опыта и имитация древних произведений. Однако на это все еще влияет климат и имеет ограничения в инновационном содержании. Поэтому тематическое содержание древних картин снежных пейзажей сильно повторяется. Современные художники могут использовать прогноз погоды и технические условия программного обеспечения для карт, чтобы в любое время проверять погоду, местность и другие творческие условия, а также корректировать время и место. Совместное использование интернет-ресурсов, появление цифровых камер, электронного рисования, программного обеспечения для редактирования фотографий, цифровой живописи и т. д. предоставили художникам более широкий спектр творческих идей. В картине У Гояня «Антарктические пингвины» (рис. 1) камера запечатлела большое количество ярких движений пингвинов во время его экспедиции в Антарктиду. Это эффективно решило творческие трудности, вызванные снежной погодой для художника. Было реконструировано содержание картины и объединились, чтобы творить для художника. Принося новое вдохновение, произведение искусства перенимает яркие детали, видимые сквозь тающий лед и снег. В работе пингвины стоят на тающем льду и смотрят на незваных гостей на лодке. У них есть вопросы, ожидания, и просьбы о помощи, что заставляет людей думать бесконечно. Традиционная каллиграфия в работе играет роль, объясняющую смысл картины, а также создает новую формальную красоту.



Рис. 1: Китайская картина У Гояня «Антарктические пингвины» на рисовой бумаге, 69x69 см, 2022 г.

Изменяется точка зрения и расширяется пространственный охват поля зрения. Из метода трех расстояний, предложенного Го Си в древние времена в «Линцюань Гаочжи», плоское расстояние, большое расстояние и глубокое расстояние [7, с. 35]. обычно используются в картинах снежных сцен, чтобы выразить человеческие и природные космические правила, а также «дрон» на большой высоте. стрельба может достичь «дальнего» и «дальнего расстояния», эффекта «бесконечности». А с помощью скоростной фотографии можно увидеть и мгновенное состояние движущихся объектов. Это представление уже не о космическом пространстве, представленном древними художниками, а о реальном мире, который могут видеть современные художники. В «Серия поверхностей 3» Тянь Вэйпина (рис. 2) используется цифровая съемка с большой высоты с помощью дронов и сочетается со спутниковыми картами Google. чтобы рассмотреть ее с высоты птичьего полета. Исчезновение горизонта – еще одно нововведение схемы. Традиционный пейзаж масляной живописи основан на прочной мировой структуре классической философии и концепции горизонта, совместимой с сфокусированной

перспективой. Он также рассказывает об изменении космических законов и выражает торжественную упорядоченную красоту на земле Северо-Восточного Китая. зима.



Рис. 2. Картина Тянь Вейпина «Серия поверхностей 3»,
масло, холст, 200х190 см, 2008 г.

Появление старинных снежных пейзажей с цветами и птицами переместило взгляд художника от далекого снежного пейзажа к крупным планам реальных предметов, в некоторых работах можно увидеть детальные изображения цветов и птиц. Сегодня «Цветы ледяного окна» (рис. 3) через объектив цифровой камеры Цао Фуцюаня дают нам более детальное представление о микроскопическом снежном мире, делая основным изображением картины снег, а не фигуры, цветы и птицы, горы, реки и деревья. фон. Иней и снег в контровом свете фотографа уже не самая белая часть снимка. В работе цветы ледяного окна естественным образом образуют фактуры и изменения формы, вызывающие бесконечные ассоциации. Преображение жизни и мимолетный свет и тень цветы ледяного окна оцифрованы. Технологии сохраняют изображения вечными.



Рис. 3. «Цветы ледяного окна», Цао Фуцюань, 2023 г.

Исследование технических материалов и создание инновационных смыслов. Дун Цичан, художник и теоретик династии Мин, предложил теорию китайской пейзажной живописи «Северной и Южной школ», которая в основном нашла отражение в двух эстетических стилях. В картинах снежных сцен это выражается как элегантность южного стиля и величие северных снежных сцен. "Проект Дун Цичан-2" современного художника Шан Яна (рис. 4) представляет собой длинный свиток-триптих. Из названия видно, что это более глубокое исследование регионального ландшафта. Работа показывает, что акцент делается не на стиле. Изменения зависят только от людей и экологического мышления. Слева – горы на переднем плане, пышные и зеленые, с дымящимися облаками. Это первоначальный облик природы (материнская книга обучения изображению пейзажной живописи); горы на среднем плане уже немного торжественны, и полный вид на горы справа уже является виртуальным сетевым пейзажем (концепция и иллюстрация горы). Эти картины, соединяющие уже не существующие пейзажи и виртуальную природу, ярко выражают среду обитания людей. Работы были созданы в 2003 году во время распространения «вируса атипичной пневмонии», заставляющего людей глубоко

ощутить виртуальную реальность сегодняшнего мира. Беспомощность людей и многочисленные кризисы, с которыми сталкиваются люди и природа. Когда изображения, нарисованные распылением с помощью фотографии и репродукции, сопоставляются с другой половиной, показывающей эрозию, растрескивание и грубое вмешательство, вы обнаружите, что сила разрушения более яркая и мощная. Это художник того времени. Эмоциональное выражение беспокойства [8, с. 32].



Рис. 4. «Проект Донг Цичан-2» Шан Яна, холст, масло, струйная печать, акрил, 148×699 см. 2003 г.

Цифровые изображения, программное обеспечение для рисования, заливка цветом, изменение формы, реорганизация, ремонт, хранение и другие функции могут помочь художникам в их создании. Однако существуют и ограничения, в основном отражающиеся в высоком техническом пороге и быстрой скорости обновления. Художникам необходимо овладеть более профессиональными техническими и программными знаниями. Цифровизация – это процесс виртуализации, и нереальность, которую приносит виртуальность, является препятствием для проявления эмоций аудитории [9, с. 14]. Некоторые цифровые работы также могут создавать впечатление, что они преследуют только визуальное воздействие и сильные сенсорные визуальные впечатления, но лишены культурной коннотации. Поэтому культурную коннотацию необходимо изучать в традиционном искусстве. Физическое искусство и виртуальное искусство можно гибко конвертировать. Эти проблемы требуют от художников продолжать практиковаться, накапливать опыт. Инновационное содержание, инновационные формы и инновационные смыслы в современных картинах снежных пейзажей представляют собой таинственный неизведанный мир в пределах сенсорных способностей древних людей. Неизведанное царство сейчас является реальным миром в будущем. Это происходит благодаря прогрессу науки и техники, но инновационные формы в работах больше заботятся о человеческих эмоциях и отношениях. Лед и снег мимолетны, но искусство остается навсегда.

1. Сюй, Чжэнгою. Вэй, Тунъюй. Се, Ваньли. другие. Медиа-технологии влияют на трансформацию форм образования: история, юриспруденция и вдохновение. // Цифровое образование, 2023. (№03). С 23-30. (徐振国,魏同玉,谢万里等.媒介技术影响教育形态变革:历程、规律及启示.数字教育, 2023. (03). С 23-30.)

2. Ван, Чунчен. Развитие цифрового искусства в Китае. // Художественный фарфор, 2010.10. http://art.china.cn/voice/2010-10/21/content_3785611.htm(王春辰.中国的数字艺术发展.艺术中国.)

3. Янь, Лэй. Чэнь, Ся. Ян, Вангун. Хэ, Цин. Цифровой коммуникационный дизайн "Техника печати деревянным подвижным шрифтом" в соответствии с концепцией нового медиа-искусства. // Журнал Пекинского института печати, 2023. С 31. (严磊 陈霞, 杨旺功, 何晴, 新媒体艺术视域下木活字印刷技艺的数字化传播设计北京印刷学院学报 2023. С 31.)

4. Жумагулова Фариза Маратовна влияние технологий на развитие современного искусства // Universum: филология и искусствоведение. 2023. №9 (111). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tehnologiy-na-razvitie-sovremennogo-iskusstva> (дата обращения: 11.11.2023).

5. Лю, Сиконг. Ли, Цзинцзе. У Цянцян и другие. Цифровое распространение традиционной китайской живописи, основанное на технологии мобильного Интернета. // Художественная технология, 2019. (№04). С142-143.(刘思聪,李景泽,吴强强等.基于移动互联网技术的中国传统绘画的数字化传播.艺术科技,2019. (04). С142-143).

6. Сюй, Цзясинь. Оцифровка способствует развитию и трансформации модели торговли художественными активами. // Экономист, 2023. (№09). С 30-31.(徐嘉欣.数字化推动艺术资产交易模式的发展转型.经济师, 2023. (09):30-31).

7. Го, Си. Примечания к «Линь Цюань Гао Чжи». // Издательство Шан Шуй, 2010. 35 с. (郭熙《林泉高致》的笔记-第35页 – 山水训出版社 2010. 35页.)

8. Шан, Ян. О «Плане Дон Цичан-2». // Журнал Академии изящных искусств Хубэй, 2004. (№03). С 32. (尚扬.关于《董其昌计划-2》.湖北美术学院学报,2004,(03):с32.)

9. У, Цион. Бай, Ге. Дизайн цифрового опыта традиционной культуры с точки зрения эстетического воспитания. // украшать, 2021. (№7). С 12-17. (吴琼, 白鸽.美育视角下传统文化的数字化体验设计.装饰, 2021 (7): 12-17.)

УДК 738:7.036

НАБЛЮДЕНИЯ ЗА ПРОЯВЛЕНИЕМ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ ПРИМОРСКОГО КРАЯ

А.В. Чернова,

Департамент искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук,
Дальневосточный федеральный университет, 690922, Приморский край,
г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10. Кандидат искусствоведения,
e-mail: chernova.av@dvfu.ru

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы проявления культурной идентичности у современных мастеров художественной керамики Приморского края. Автор статьи приходит к выводу о том, что среди ведущих мастеров и творческих объединений керамистов Приморского края нет тех, кто отказывается от проявления и показа собственной культурной идентичности. Глина, формы ее обработки и различные техники не только являются универсальными для всего земного человечества, но и, по мнению автора статьи, вероятно, дают возможность самореализации именно на основе форм деятельности, творчества и ценностей, представляющих культурную идентичность мастеров.

Ключевые слова: культурная идентичность, территориальная идентичность, художественная керамика Приморья, мастерская художественной керамики.

OBSERVATIONS OF THE MANIFESTATION OF CULTURAL IDENTITY IN THE WORK OF MASTERS OF ART CERAMICS OF THE PRIMORSKY TERRITORY

Abstract. The article discusses the issues of manifestation of cultural identity among modern masters of art ceramics of the Primorsky Territory. The author of the article comes to the conclusion that among the leading masters and creative associations of ceramists of the Primorsky Territory there are no those who refuse to manifest and show their own cultural identity. Clay, its processing forms and various techniques are not only universal for all earthly humanity, but, according to the author of the article, probably make it possible to self-realize precisely on the basis of forms of activity, creativity and values representing the cultural identity of the masters.

Key words: cultural identity, territorial identity, art ceramics of Primorye, workshop of art ceramics.

Культурная идентичность как осознание человеком принадлежности к определенному роду, национальности, культуре, и т.д. – один из краеугольных моментов в настоящее время в науке и в целом, в реальном существовании человека и его культуры. Как пишет, подытоживая множественные трактовки понятия «культурная идентичность» Е.П. Матузкова, «идентичность рассматривается как единство, тождество культурного мира человека с определенной культурой, традицией,

системой, характеризующееся усвоением и принятием ценностей, норм, содержательного ядра данной культуры и форм ее выражения» [1, с 62].

Обсуждаемый во многих теоретических трудах феномен культурной идентичности, по мнению автора статьи, одной из существенных составляющих имеет именно его проявление в результатах художественного творчества. При этом подобные проявления многогранны, включая в себя факторы национального самоопределения, территориальной идентичности, специфических форм и техник мышления. Тем интереснее наметить пути проявления идентичности в одном из ярких направлений современного художественного творчества в Приморском крае – художественной керамики.

Керамика в Приморье с одной стороны, имеет очень долгую, многовековую историю, но и очень специфический собственный путь. Фактически, она постоянно рождалась и умирала – умирала со сменой государств, цивилизаций, экономических условий – от разгрома Золотой империи чжурдженей которая была провозглашена в 1115 году и существовала около 120 лет – до открытия в 1950–60 годах в Приморье трех заводов – Спасского керамического и двух фарфоровых - во Владивостоке и Артеме, и их закрытия в первые годы XXI века (подробнее об этом – [2; 3]). В настоящее время художественная керамика в Приморье очень популярна – в силу доступности и большой универсальности материалов, растущего интереса к использованию в творчестве и быту экологических изделий. Есть в Приморье и яркие мастера-керамисты, вышедшие из вышеназванных заводов или обучившиеся этому искусству иными способами. Рассмотрим проявления культурной идентичности среди них.

Элина Орловская и Леонид Кищик – мастера-керамисты высокого класса, освоившие искусство керамики самостоятельно. Ими разработано несколько стилевых направлений, изделия декорированы рисунками, орнаментами в виде листьев приморских деревьев и обитателей моря – морских звезд. Мастера обращаются к опыту древних народов, населявших ранее территорию Приморья, и их соседей, используя их приемы декорирования и обжига. Э. Орловская и Л.Кищик - авторы части экспонатов для Музея археологии и этнографии ДВФУ (подробнее об этих и других мастерах – см [4]).

Сергей Петрович Галанин, самоучка в керамике, ныне мастер-керамист с 40-летним стажем. Живет в Октябрьском районе Приморского края, использует в своем творчестве и преподавании традиционные для славянской культуры формы посуды – горшки, кувшины, квасники.

Музей-мастерская народных ремесел «Жар-птица» (г. Фокино Приморского края),. Является преемником восточнославянских художественных и ремесленных традиций на юге Дальнего Востока. Семейная мастерская Натальи Викторовны и Максима Константиновича Христенко в настоящий момент является лидером туристической индустрии Приморья в номинации «Сувенир», готовит к выпуску линейку сувениров для одной из крупнейших в Приморье организаций. В линейку входят объекты морской фауны Приморья. Мастера также владеют искусством изготовления традиционных форм из глины и мастерски сочетают в своем творчестве разноуровневые элементы и техники, обозначающие национальные и территориальные культурные коды, специфичные именно для Приморья.

Основатель Центра культуры, искусств и ремесел «РайАР», Александр Сергеевич Богатуров, с 1984 года живет и работает на Дальнем Востоке, работая с разными природными материалами. Проводит обучение по различным видам декоративно-прикладного искусства: в том числе и керамике, где наиболее последовательно использует традиционные славянские техники, формы и способы декорирования.

Руководитель Центра художественного творчества и дизайна «Истоки», г. Артем Елена Васильева в собственном творчестве и обучении детей и взрослых использует традиционные славянские техники создания и декорирования изделий. Является автором керамических изделий сувенирной направленности, отображая флору и фауну Приморского края в своих работах. Регулярно участвует в деятельности археологов на Стекланухинском городище (Шкотовский район Приморского края), изучает и осваивает древние техники.

В настоящее время при поддержке Президентского фонда культурных инициатив Автономная некоммерческая организация по реализации социальных проектов «Вершина» проводит Проект «Глин Глиныч» – обучение основам художественной керамики уже проявивших себя в других видах декоративно-прикладного искусства мастеров и начинающих керамистов.

Мастерские проходят онлайн – в виде серии теоретических интенсивов о материалах, техниках, стилях и истории художественной керамики. В календарном плане лекций также заявлены

такие, как «Региональный компонент и свой творческий путь», «Современная керамика в Приморье» и «Опыт соседей. Эстетика керамики стран АТР (Япония, Корея, Китай)». В данных занятиях спикеры – Елена Васильева, один из ярчайших мастеров керамики Приморского края, куратор проекта, а также автор данной статьи, доцент департамента искусств и дизайна, ставят одной из своих важнейших целей всемерно способствовать формированию культурной идентичности новых керамистов Приморья, направить их по пути формирования бренда территории как культурного кода, транслирующегося в керамике.

Подобное стремление не является исключительно односторонним движением – как показали практические интенсивы, уже проведенные в марте 2024 года в городе Артем, образы природы Приморья, символы современной жизни приморских городов, различные виды традиционной посуды и славянской глиняной игрушки, предлагаемые мастером для воплощения в материале, встречали у учащихся живой отклик и реализовывались в собственных творческих проектах и изделиях, продолжающихся уже и за рамками занятий.

В заключение следует отметить, что среди перечисленных мастеров, творческих объединений и даже реализуемого в настоящий момент творческого проекта отсутствует феномен отказа от проявления и показа собственной культурной идентичности. Этот факт можно констатировать на уровне настоящего времени, а также и в более ранний период, когда подобный вызов для художников не являлся одним из важных. Керамика как материал, формы и техники работы с ней, вероятно, в максимальной степени дают возможность самореализации на основе форм поведения и саморефлексии, форм творчества и ценностей, способствуя культурной и территориальной идентификации.

1. Матузкова Е. П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2014. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-k-opredeleniyu-ponyatiya> (дата обращения: 24.03.2024).

2. Чернова А.В. Художественная керамика Приморского края России: этапы развития // Культура и искусство. 2020. № 3. С. 70-82. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.3.30669 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30669 (дата обращения: 24.03.2024).

3. Чернова А.В., Васильева Е. А., Федоровская Н. А. Мастера декоративно-прикладного искусства Спасского завода художественной керамики в поиске уникального стиля // Культура и искусство. 2023. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mastera-dekorativno-prikladnogo-iskusstva-spasskogo-zavoda-hudozhestvennoy-keramiki-v-poiske-unikalnogo-stilya> (дата обращения: 24.03.2024).

4. Чернова, А. В. Боровикова Т. А. Гончарное искусство Приморского края России в конце XX – начале XXI веков. // Уральский научный вестник – 2022. – Vol. 1, No. 2. – P. 20-33. – EDN RGAVOS. (дата обращения: 24.03.2024).

**ФАКТУРНАЯ И ИНТОНАЦИОННАЯ СПЕЦИФИКА
ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ ПРИРОДЫ
В ФОРТЕПЬЯННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ**

Чжао Еди,

аспирант ДВГИИ
690091, Приморский край, г. Владивосток,
ул. Петра Великого, д. 3А
Телефон: +7 (966) 927-58-29
E-mail: 940181887@qq.com

Г.Н. Домбраускене,

заведующий аспирантурой ДВГИИ,
профессор кафедры истории музыки ДВГИИ, доктор искусствоведения
690091, Приморский край, г. Владивосток,
ул. Петра Великого, д. 3А
Телефон: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Аннотация. Фортепьянное искусство Китая сравнительно молодое, хотя традиции клавирного исполнительства начали складываться еще в начале XVII в. с приходом итальянских и испанских католических миссионеров, которые привезли в страну первые клавикорды. Активное развитие фортепьянного искусства и его интеграция в мировое культурное пространство начинается с 20-х гг. XX века во многом благодаря русским музыкантам-эмигрантам, повлиявшим на становление музыкального образования и формирование национальной фортепьянной школы в Китае. Важную роль в этом на раннем этапе сыграли русские пианисты Б.С. Захаров и А.Н. Черепнин, эмигрировавшие из России в период Октябрьской революции и Гражданской войны. Ими были разработаны первые учебные пособия для китайских учеников. Активное развитие китайская фортепьянная школа получает в 80-е гг. XX века во взаимодействии с мировыми художественными традициями, прежде всего западноевропейскими. Аккумулированные достижения западного фортепьянного наследия продолжают свое развитие в тесной взаимосвязи с традиционным видением мира, где природа выступает ярким носителем онтологии бытия китайской цивилизации, отражением древних идей космогенеза. В статье обращается внимание на фактурные и интонационные решения в передаче образов природы, символизирующих гармонию мира, пространство бытия человека. Авторы статьи приводят примеры фактурных и интонационных моделей, применяемых в фортепьянной музыке Китая XX века. Типичным фактурным решением можно назвать разнообразные восходящие и нисходящие пассажи, охватывающие широкий звуковой диапазон, как гаммообразные, так и аккордовые. Интонационно это поступенное прямое-возвратное движение, либо ходы по звукам аккордов. Все это создает особую акварельную пейзажность фортепьянных образов китайской природы.

Ключевые слова: фортепьянная музыка Китая, фортепьянная фактура, культура Китая, композиторы Китая, музыкальные педагоги Китая, образы природы в искусстве Китая, исполнительские приемы игры на фортепьяно, «Желтая река», фортепьянный концерт, Сянь Синхай, Маттео Риччи, русские музыканты в Китае.

TEXTURAL AND INTONATION SPECIFICITY OF THE EMBODIMENT OF TRADITIONAL IMAGES OF NATURE IN CHINESE PIANO MUSIC

Zhao Yedi,

postgraduate student of the Far Eastern State Institute of Arts
690091, Primorsky Territory, Vladivostok,
st. Peter the Great, 3A
Phone: +7 (966) 927-58-29
E-mail: 940181887@qq.com

G.N. Dombrauskene,

head of postgraduate studies at Far Eastern State Institute of Arts,
Professor of the Department of Music History of the Far Eastern State Institute of Arts,
Doctor of Art criticism
690091, Primorsky Territory, Vladivostok,
st. Peter the Great, 3A
Phone: +7 (914) 329-20-26
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Abstract. The piano art of China is relatively young, although the traditions of clavier performance began to take shape at the beginning of the 17th century, with the arrival of Italian and Portuguese Catholic missionaries, who brought the first clavichords to the country. The active development of piano art and its integration into the world cultural space began in the 20s. XX century, largely thanks to Russian emigrant musicians, who influenced the development of music education and the formation of a national piano school in China. Russian pianists B.S. played an important role in this at an early stage. Zakharov and A.N. Cherepnin, who emigrated from Russia during the October Revolution and the Civil War. They also developed the first teaching aids for Chinese students. The Chinese piano school began to actively develop in the 80s. twentieth century in interaction with world artistic traditions, primarily Western European ones. The accumulated achievements of the Western piano heritage continue to develop in close connection with the traditional vision of the world, where nature acts as a bright carrier of the ontology of being of Chinese civilization, a reflection of the ancient ideas of cosmogenesis. The article draws attention to texture and intonation solutions in the transmission of images of nature, symbolizing the harmony of the world, the space of human existence. The authors of the article give examples of texture and intonation models used in piano music of 20th century China. A typical textural solution can be called a variety of ascending and descending passages, covering a wide sound range, both scale-like and chordal. Intonationally, this is a forward-return movement, or moves according to the sounds of chords. All this creates a special watercolor landscape of piano images of Chinese nature.

Key words: Chinese piano music, piano texture, Chinese culture, Chinese composers, Chinese music teachers, images of nature in Chinese art, performing techniques of playing the piano, “Yellow River”, piano concert, Xian Xinghai, Matteo Ricci, Russian musicians in China.

Отправной точкой в истории становления и развития фортепианного искусства в Китае, по мнению авторов ряда источников, стало прибытие в конце XVI века в Поднебесную итальянского миссионера-иезуита Маттео Риччи (1552–1610; в китайской традиции Ли Ма-доу 利瑪竇). Он сам играл на клавесине (клавикордах), что привлекало внимание местных жителей.

В 1582 г. Маттео Риччи прибыл в Макао, где, как отмечает китайский исследователь Лю Цзинь-зао, и сыграл в храме Санпа на клавесине перед местной публикой [10]. Это событие, как отмечают Юй Шэнлинь и А.В. Торопова, вызвало большой интерес к инструменту и «новому звучанию» [7, с.112]. В дальнейшем Маттео Риччи основал первую в Китае католическую церковь (храм Сяньхуа), где установил клавесин. То, что к этому инструменту было повышенное внимание, говорят записи в китайских книгах. В них говорится о происхождении инструмента, а также о его строении: «为琴，纵三尺，横五尺，藏棧中，弦七十二，以金银或炼铁为之，弦各有柱，端通于外，鼓其端而自应» (перевод: «Это цинь длиной три фута и шириной пять футов. Он спрятан в гробу и имеет семьдесят две струны из золота, серебра или железа. Каждая струна имеет столбик, и ее конец соединен с внешней стороной») [Цит. по: 7, с. 112].



Клавикорды Маттео Риччи [8]

Первыми учениками Маттео Риччи и его помощника испанского монаха Диего де Пантохи стали придворные евнухи китайского императора Ваньли (1563–1620). Этот факт можно считать началом развития клавирного искусства по европейскому образцу. Специально для обучения Маттео Риччи сочинил восемь музыкальных произведений на религиозные тексты, переведенные на китайский язык («西琴八曲» – «Восемь фрагментов Сициния»). После его смерти Диего де Пантоха продолжил его дело. По поручению императора Ванди он продолжил обучать придворных музыкантов игре на клавикорде. За свою долгую жизнь в чужой стране он сам глубоко проникся китайской придворной музыкой и научил китайских музыкантов западным методам игры. «С тех пор Запретный город наполнился прекрасными мелодиями клавикордов, арф, органов и других западных музыкальных инструментов. Красота западных музыкальных инструментов дополняет глубокие дворцы и высокие стены китайской архитектуры» [8].

Но в 1617 г. был издан указ императора Ваньли, который ограничивал деятельность христианских миссионеров [7, с.113]. Вместе с тем история показывает, что интерес к клавишному не исчез в Китае; например, сохранились изображения играющего на клавишине императора Канси (1654–1722). О сохранении интереса и развитии этого искусства говорит факт создания первой книги по европейской теории музыки на китайском языке «Люлю цзуаньяо».

За прошедшие четыреста лет клавирное искусство в Китае значительно развилось, прежде всего в виде фортепьянного исполнительства. Его становление и дальнейшее функционирование происходило под влиянием мировых фортепьянных школ. Важным вкладом в этот процесс внесли русские музыканты, оказавшиеся в Китае в период Октябрьской революции 1917 г. и Гражданской войны 1917–1922 гг. в России. Под влиянием их музыкально-педагогической деятельности в Харбине были открыты театр оперетты, оперный театр, был создан симфонический оркестр, организована балетная труппа. Исследовательница Хуан Пин пишет в своей работе: «Из 370 тысяч жителей Харбина 190 тысяч составляли русские... Для того чтобы эмигрантская молодёжь могла получать всестороннее музыкальное образование, для удовлетворения их стремлений, в Харбине были организованы педагогические и художественные учебные заведения. Их открытие сыграло громадную роль в распространении западной, особенно русской фортепианной музыки» [9, с. 129].

Важную роль в подготовке китайских пианистов сыграл Борис Степанович Захаров (1888–1943) – русский пианист, выпускник Петербургской консерватории, ученик Анны Есиповой. Он вырастил целую плеяду исполнителей и музыкальных деятелей; среди них выдающийся пианист Китая Дин Шандэ (1911–1995), Сяо Шусянь, который позже стал деканом композиторского факультета Центральной консерватории в Пекине; Ли Цуйчжэнь – известная пианистка, декан фортепианного факультета в Шанхайской консерватории; Ли Сяньмин – первая китайская пианистка, получившая признание в Европе; Фан Цзисэн – китайский пианист и педагог; Хэ Лутин – пианист, композитор, педагог [6, с. 3].

В 30-е гг. в Шанхае работал еще один известный русский композитор и пианист Александр Николаевич Черепнин (1899–1977). Он был инициатором организации Первого конкурса среди китайских композиторов в 1934 г. В целом А.Н. Черепнин проработал в Китае три года, но успел сделать очень важные методические работы для китайских музыкантов – «Учебник пентатонических упражнений» и «Упражнения по техническим навыкам пятиступенной китайской гаммы» [6, с. 9]. Эти пособия позволили китайским обучающимся освоить теоретические знания, навыки композиции и исполнения. А.Н. Черепнину нравилась культура и природа Китая. Он написал ряд произведений с традиционными китайскими названиями «Театр теней», «Ожидание», «В подарок Китаю», «Театр марионеток», «Декламация». Таким образом, как отмечает Ли Линцзюнь: «был преодолен барьер «несоединимости» европейского и китайского менталитета. Фортепиано стало прочно входить в китайскую не только исполнительскую, но и композиторскую практику» [4, с. 130].

В 50-е г. XX в. в китайские консерватории приглашались советские пианисты. Среди них были Д.М. Серов (преподавал в Шанхайской консерватории в период 1954-1956 гг.); А.Г. Татулян (преподавал в Пекине с 1955–1957 гг.); Т.П. Кравченко (преподавал в Пекине в 1957-1958 гг.). Их усилиями была подготовлена целая группа китайских пианистов, которые смогли подняться на мировой уровень. Это Ли Шикунь, Гу Шенин, Ли Минцян, Инь Ченцзун, Бао Хуйцяо и др. Признание их заслуг было отмечено победами на таких престижных конкурсах, как конкурс им. Ф. Шуберта, им. Ф. Шопена, им. Ф. Листа, им. П.И. Чайковского и многих других.

С 80-х гг. XX века китайское фортепьянное искусство продолжило развиваться в русле западноевропейских традиций. Тот размах, которого оно достигло к началу XXI в. позволило исследователям китайской культуры и искусства назвать это явление «фортепьянным бумом» [Сюй Бо, С.А. Айзенштадт]. Также, исследователи Сюй Бо и Линцзюнь Ли отмечают особую одаренность китайцев и их работоспособность, которые позволили многим из них освоить на высоком профессиональном уровне игру на фортепиано. Среди них можно назвать таких замечательных китайских пианистов, как Ли Шикунь, Гу Шенин, Ли Минцян, Инь Ченцзун, Бао Хуйцяо, Ланг Ланг, Чен Са, Шэнь Веньюй, Юя Ванг, Чжан Хаочен и других [5, с. 15].

Наряду с исполнительским искусством в Китае развивается и своя композиторская школа. Уже с 30-х гг. XX века китайские композиторы активно осваивают западноевропейские жанры. Одним из ранних фортепьянных концертов стал концерт Цзян Вэнье, а самым известным стал фортепьянный концерт «Река Хуанхэ» («Желтая река») (1969), который представляет собой переложение одноименной кантаты Сянь Синхая – самого известного в Китае сочинения; авторами концерта стали Инь Чэнцзун и творческая группа, в которую входили Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шэи Лихун, Ши Шучэи и Сюй Фэйсин.

Как и в других китайских образцах современной музыкальной культуры, ориентированной на развитие достижений западноевропейского и русского искусства, в фортепианном концерте отмечаются две тенденции: с одной стороны, освоение опыта западной музыки, с другой – привнесение достижений богатого традиционного искусства Китая. К этому следует добавить особенности национального мышления. Всё это требует серьезного изучения, тем более что фортепианный концерт очень популярен в Китае, и в трактовке китайских мастеров данный жанр получает в среде мировой музыкальной общественности все большее признание. В целом, появление и развитие фортепианного концерта в Китае связано с общим процессом освоения композиторами этой страны европейских классических музыкальных жанров.

Внимание авторов настоящей статьи привлекают особенности фактурной и интонационной специфики воплощения традиционных образов природы в фортепьянной музыке Китая. С древних времен в китайской философской мысли природа рассматривалась как изначальный путь, фундаментальный закон зарождения и функционирования всего сущего. В китайской традиционной культуре и искусстве природа выражает восприятие людьми всего сущего во Вселенной. Отсюда обилие изображений конкретных природных образов в китайской культуре.

В древнем каноническом философском произведении доциньского периода «Чжоу И» XI–III вв. до н. э. («周易» – «Книга перемен») содержится следующее: «Муж – мужчина, небо и земля находятся в гармонии со своими добродетелями» («周易»: «夫大人者，天地合其德»); «Чжуанцзы»

(«庄子»): «Небо и человек не конфликтуют друг с другом. Это и называется настоящим человеком» («天与人不相胜也, 是谓之真人»); Дун Чжуншу «Человек и небо» (董仲舒 «人副天数»): «Отношения между небом и человеком сливаются в одно» («天人之际, 合二为一»); в книге Чжан Цзя «Чжэнмэн Цянь Шэн Пянь» (张载 «正蒙·乾称篇») утверждается «единство природы и человека» и устанавливается систематическая структурная система («天人合一», 并建立了一个系统的结构体系。) [12], [14].

Приведенные из «Книги перемен» положения отражают суть древнекитайской идеи «единства неба и человека», заключающуюся в том, что человек может поддерживать темперамент природы, уважать природу, приспосабливаться к природе и жить в гармонии с ней. Соответственно, мы можем наблюдать в музыке китайских композиторов, и в частности, в фортепианной музыке, фактурные и интонационные приемы, создающие особый эффект пейзажности.

Рассмотрим несколько фортепьянных произведений.

Например, фортепьянная пьеса китайского композитора Ван Цзяньчжуна «Ода о цветущей сливе» (梅花), написанная в 1973 г. (Пример 1).

梅花三弄
Ode to Plum Blossom

王建中

Пример 1. Ван Цзяньчжун «Ода о цветущей сливе» (梅花) [2, с. 1]

Вступление на *pp* кварто-секундовыми аккордами с басовыми форшлагами создают ощущение гроздей цветов, а нисходящий пассаж (такты 5–7) создают иллюзию легкого ветра, качающего цветущие ветви. Пьеса весьма поэтична, атмосферна за счет взаимодействия аккордовой и струящейся арпеджированной фактур, которые сочетают в себе две субстанции – Инь и Ян, женское и мужское начало.

Еще один пример, пьеса того же композитора «Разноцветные облака» (彩云), написанная в 1975 г. Это адаптация известного в Китае оркестрового произведения Жэнь Гуана и Не Эра, созданного в 1935 г. Основной музыкальный образ – облака, плывущие по небу, передается с помощью специальных изобразительных приемов – в виде волнообразных арпеджированных пассажей, за счет чего происходит ощущение колебаний воздуха, а также с помощью мелизмов в виде трелей, поддерживающих общее ощущение легкости (Пример 2). В конце пьесы фортепьянная фактура перемещается в верхний регистр, создавая тем самым иллюзию растворяющихся вдали облаков (Пример 3).

Конечно, самым ярким и известным образом природы в Китае является река Хуанхэ (黄河). Это, пожалуй, самая значительная культурная доминанта в представлении китайского народа. О ней славились песни; в 1939 г. Сянь Синхай (1905–1945) – основатель китайской национальной композиторской школы написал известную во всем мире кантату «Желтая река» (黄河). В 1969 г. на основе музыкального материала кантаты группой китайских композиторов был написан одноименный фортепьянный концерт.

彩云追月
Silver Clouds Chasing the Moon

王建中 改编
京 冀 制作

Пример 2. Ван Цзяньчжун «Разноцветные облака» (彩云) [3, с. 1]

Пример 3. Ван Цзяньчжун «Разноцветные облака» (彩云) [3, с. 4]

Хуанхэ в представлении китайского народа выступает колыбелью рождения их нации. Поэтому в Китае к этой реке особое трепетное отношение. Ее образ – бурного водного потока в фортепьянном концерте отражен и интонационно, и фактурно в виде восходящих и нисходящих пассажей (Пример 4).

Структура концерта полностью связана с ландшафтом реки. В первой части «Песня лодочника с Желтой реки» изображена сцена бушующего ветра и волн великой реки, с которой борются лодочники. Фактурно и интонационно это передано хроматическими гаммообразными пассажами, выдуваемыми деревянными духовыми инструментами. Эта сцена отражает суровый характер стихии и человека, преодолевающего все трудности водного пути. По фабуле лодочники упорно борются с ветром и волнами от всего сердца. Их прибытие на другую сторону реки изображают сцену победы.

Вторая часть концерта «Ода Желтой реке» обладает торжественным и величественным темпераментом. Это восхваление Хуанхэ как места рождения пятитысячелетней культуры Китая, текущей на тысячи миль, символизирующей великий дух трудолюбия и самоотдачи китайской нации. В фортепьянной и оркестровой партиях для передачи этого величавого образа используются арпеджированные аккорды, охватывающие широкий диапазон от басов контроктавы до третьей октавы.

В третьей части «Гнев Желтой реки» используются интересные приемы, передающие национальный колорит – чистый звук бамбуковой флейты в стиле Северной Шэньси (китайская провинция); а фортепиано имитирует арпеджио гучжэна, традиционного китайского инструмента из семейства цитры.

Четвертая часть концерта «Защита Желтой реки» – самая драматичная по замыслу, в ней отражена идея патриотизма китайского народа. Фактура фортепьяно представляет собой стремительный звуковой поток – октавные пассажи вверх и вниз; в оркестре такое же рельефное движение

аккордовыми последовательностями, охватывающих широкий звуковой диапазон, что подчеркивает великолепную картину (Пример 5). В последней части звучит торжественная и величественная мелодия популярной в Китае революционной песни «Дунфанхун» (東方紅一號), указывающая на победу китайской антияпонской национально-освободительной войны.

《黄河》协奏曲 (交响乐总谱)

作曲 冼星海, 殷承宗, 沙梅, 盛礼洪

Пример 4. Фортепьянный концерт «Желтая река» (黄河) [13, с. 1]

Пример 5. Фортепьянный концерт «Желтая река» (黄河) [13, с. 67]

Рассматривая эти три разных сочинения можно отметить следующее: в фортепьянной музыке Китая XX века образы природы являются одними из ключевых, поскольку они отражают особое натурфилософское мировидение китайского народа. В выборе музыкальных средств китайские композиторы используют свой арсенал выразительных приемов, в зависимости от основного образа и замысла произведения: легкие, прозрачные, «струящиеся» фактуры, позволяющие создать особую атмосферу воздушного пространства или водного потока, шевеление лепестков или перьев и т.п. Отсюда много волнообразных пассажей – гаммообразных или арпеджированных. Они придают музыке легкость и прозрачность. Иногда это состояние поддерживается мелизмами в виде трелей.

Другой важный прием – аккордовые последовательности восходящие и нисходящие, часто не терцовой структуры, а кварто-секундовой, не редко в широком расположении, что позволяет охватывать весь звуковой диапазон фортепьяно. Еще один яркий фактурный прием – октавные пассажи, также восходящей и нисходящей направленности по звукам гаммы или аккордов. Такие фактурные конструкции часто связаны с крупными и более устойчивыми образами. В этом фактурном дуализме видится отражение глубинной идеи космогенеза – представляющий гармонию мира в единстве ее

противоположностей – Инь и Ян. Интонационно в передаче образов природы чаще встречаются конфигурации в виде поступенного прямого-возвратного движения, либо ходы по звукам аккордов в тесном или широком расположении. Этими средствами достигается особая акварельная пейзажность фортепьянных образов китайской природы.

1. Айзенштадт С. А. Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин и культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства / под ред. Р. Е. Илюхина. Владивосток, 2008. С.3-13.

2. 王建中. 中国钢琴作品精选-梅花三弄, Ode to plum blossom. 人民音乐出版社 2012 年 15 页 [Ван Цзяньчжун. Избранные произведения для китайского фортепиано – "Три дорожки цветущей сливы", "Ода цветущей сливе". Народное музыкальное издательство : 2012. 15 с.].

3. 王建中. 中国钢琴作品精选-彩云追月, Silver clouds chasing the moon. 人民音乐出版社 2012 年 4 页 [Ван Цзяньчжун. Избранные китайские фортепианные произведения – "Серебряные облака в погоне за луной". Народное музыкальное издательство : 2012. 4 с.].

4. Линцзюнь Ли. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект // Современное педагогическое образование. М., 2019. С. 127-131.

5. Сюй Бо. Китайский «фортепианный бум» в начале XXI века // Университетский научный журнал. С-Петербург, 2018. С.15-21.

6. У Ген-Ир. История Музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.

7. Юй Шэнлинь, Горопова А. В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 1. С. 106–121.

8. 400 多年前中西合璧的宫廷音乐在张园再次奏响 [Более 400 лет назад в саду Чжан снова заиграла дворцовая музыка, сочетающая китайский и западный стили. [Электронный ресурс] – URL: https://m.thepaper.cn/yidian_promDetail.jsp?contid=2177100&from=yidian (Дата обращения 10.03.2024).

9. 金文达. 中国古代音乐史 [М]. 北京 : 人民音乐出版社, 1994. 597 页. [Джин Венда. История древней китайской музыки. Пекин: Издательство народной музыки, 1994. 597 с.].

10. 劉錦藻与《清朝續文獻通考》 [Лю Цзиньцао и «Всестороннее исследование продолжающихся документов династии Цин», 2012].

11. 蓬山密记 [Секретные записи Пэншаня. [Электронный ресурс] – URL: Секрет Пэншань Notes_ 《Секретные записи Пэншаня》 Секретные записи Пэншаня онлайн Reading_Zhicun Records_History отдел (guoxuedashi.net)].

12. 《周易》 文献类型 : 普通古籍 责任者 : 伏羲, 姬昌, 孔子 出版、发行者 : 岳麓书社 出版发行时间 : 2000 页数 10410 Фуси, Цзи Чан, Конфуций. Чжоу И. // Книжный магазин Юэлу: 2000. 10410 с.].

13. 中央乐团. 钢琴协奏曲—黄河. 人民文学出版社 1973 年 58 页 [Центральный оркестр. Фортепианный концерт – Желтая река. Издательство народной литературы : 1973. 58 с.].

14. 庄周. 庄子. 内蒙古人民出版社 2009 年 358 页 [Чжуан Чжоу. Чжуанцзы. Народное издательство Внутренней Монголии : 2009. 358 с.].

ВЛИЯНИЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА ИММЕРСИВНОЕ ИСКУССТВО

Чжэн Сяои,

Дальневосточный федеральный университет
Школа искусств и гуманитарных наук,

Аспирант,

п. Аякс, д. 10, корп. 24, Владивосток, Приморский край, 690922, Россия

ORCID 0009-0009-2881-1001

E-mail: chzhen.sy@dvfu.ru

Аннотация. Стремительное развитие искусственного интеллекта в последние годы облегчило художникам создание иммерсивных произведений искусства. Автор считает, что, хотя искусственный интеллект принес положительные эффекты, такие как инновации творческих инструментов, улучшение личного опыта аудитории и расширение творческих идей художников для развития иммерсивного искусства, нельзя игнорировать влияние иммерсивного искусства на процессы восприятия творчества. Некоторые исследователи считают, что появление искусственного интеллекта положило конец искусству. Автор приводит примеры: портрет Моне «Камилла и сын художника Жан» и традиционный портрет Яна Франса Верхаса (Jan Frans Verhas) «Ребенок и его собака», чтобы объяснить трансформацию портретного искусства, подобного импрессионизму, после появления технологий фотографии. Аналогично влиянию появления технологии фотографии в 19 веке на традиционное портретное искусство, автор намеревается проанализировать недостатки и прогресс инструментов проектирования с использованием искусственного интеллекта, когда они применяются для создания иммерсивных произведений искусства. В статье автор перечисляет методы создания инструмента искусственного интеллекта «midjourney», раскрывающие атрибуцию произведений, созданных при применении искусственного интеллекта к иммерсивному художественному творчеству, препятствующие дизайнерским идеям художников и отражающие неспособность искусственного интеллекта понять человеческое восприятие.

Таким образом, искусственный интеллект – это палка о двух концах применительно к иммерсивному искусству. Художники должны правильно использовать искусственный интеллект, чтобы помочь развивать формы искусства в новую эпоху.

Ключевые слова: Иммерсивное искусство, портретное искусство, фотоискусство, искусственный интеллект, генеративное искусство.

Иммерсивное искусство относится к новой форме медиа-художественного самовыражения, которая использует звуковые и фотоэлектрические технологии для создания виртуальной среды и полного погружения аудитории в изображение, «то есть позволяет аудитории манипулировать реальностью посредством репрезентации» [1, с. 41]. В иммерсивном искусстве интуитивной поведенческой реакцией виртуальных «объектов цифровых медиа на взаимодействие с людьми является интеракция» [2, с. 73]. Аудитория является одновременно участником и творцом, и он изменил традиционный способ оценки искусства и созидания. С быстрым развитием искусственного интеллекта, когда искусственный интеллект сочетается с иммерсивным искусством, технические барьеры художников в определенной степени снижаются, и создаются более удобные условия для творчества художников. В таких удобных условиях ученые по-разному обсуждали влияние искусственного интеллекта на иммерсивное искусство. Искусственный интеллект, похоже, «полностью автоматизировал создание произведений искусства с помощью алгоритмов» [3, с. 2]. Удобство технологий уничтожило пространство для размышлений создателей, как будто технология положила конец искусству.

Но, оглядываясь назад на историю, нетрудно обнаружить, что подобные случаи появления новых технологий, оказавших влияние на искусство, также имели место. Технология фотографии зародилась в 1839 г. «Примерно после 50 лет экспериментов Nips и Daguerre успешно сделали это одновременно (захват изображений в камере-обсуре)» [4, с. 5]. Фотография может быстро и точно фиксировать реальность, что делает живопись больше не единственным способом выражения реальности, и художникам приходится исследовать новые способы выражения и темы. Джон Каспер Лават отметил в серии статей «Об искусстве лица»: «Художникам необходимо проникнуть в суть этих персонажей через естественные детали и внешность» [5]. Из этого видно, что портрет должен

быть очень похож на модель, чтобы раскрыть душу и сердце персонажа. В то время это было господствующей мыслью. Чтобы приблизиться к внешнему виду изображаемого человека, художники того времени даже изобрели множество инструментов, помогающих художнику достичь цели – бесконечно приблизить рисунок к внешнему виду модели. В 1785 году Джилл Луи Грек использовал принцип рычага для изобретения устройства под названием «Физионотрас»(Physiognotrace). Как показано на рисунке, художник может спроецировать внешний вид модели на стекло и нарисовать силуэты персонажей, добиваясь таким образом максимального сходства. Но технологии фотографии изменили восприятие портретов людьми. Развитие фотографических технологий значительно сократило деньги и стоимость портретного искусства. В традиционной портретной живописи на завершение картины уходит много времени. Приведу крайний пример: Леонардо Да Винчи потребовалось 4 года, чтобы завершить “Мону Лизу”, в то время как на создание фотографии может потребоваться всего несколько минут. Более того, свет и тень и идеально подобранные образы персонажей, представленные фотоискусством, ничем не отличаются от реальности, и в то время они были безумно востребованы людьми.

Но технология фотографии не заменила живопись, а освободила художников от стереотипа «живопись нравится», и художественные школы, такие как импрессионизм, получили возможность развиваться. Основываясь на фактах, импрессионисты, представленные Моне, использовали цветовые пятна и мазки кисти, чтобы передать свет, цвет и мгновенные ощущения, создавая смутное и эмоциональное впечатление. Здесь автор нашел портрет Моне «Камилла и сын художника Жан» (рис. 1). По сравнению с традиционным портретом работы Яна Франса Верхаса «Ребенок и его собака» (рис. 2) разница видна более отчетливо. Кожа, волосы, мимика, глаза, нос и т.д. ребенка на рисунке 2 изображены очень подробно, в основном с уделением внимания тщательным деталям и точному исполнению, а также стремлением передать истинный образ и характеристики изображаемого объекта. На рисунке 1, с другой стороны, больше внимания уделяется выражению субъективных впечатлений и чувств. Изображения младенцев и женщин на рисунке очень лаконичны, а соотношение объемов в основном передано с помощью цвета. Он подчеркивает выразительность цвета, света и тени, а также мазков кисти, не придерживается объективной истины и стремится уловить эмоции и атмосферу. А рисунок 1 размывает или упрощает детали, уделяет больше внимания общим визуальным эффектам и выразительности и использует более свободные методы рисования, такие как пуантилизм, ломаные штрихи, косые черты и т.д., чтобы подчеркнуть выражение эмоций и атмосферы. Из этого видно, что импрессионистская экспрессия подчеркивает субъективные эмоции художника и личную интерпретацию природных сцен.

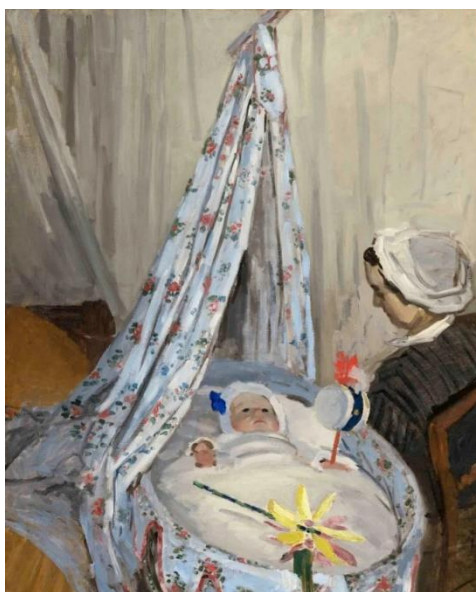


Рис. 1. Портрет К. Моне «Камилла и сын художника Жан»

URL:https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404768602485293815#_loginLayer_1710610484672
(дата обращения 29.02.2024)



Рис. 2. Работа Яна Франса Верхаса «Ребенок и его собака»
URL: https://www.sohu.com/a/281550185_99992266
(дата обращения 29.02.2024)

Развитие искусственного интеллекта оказало огромное влияние на развитие иммерсивного искусства. Искусственный интеллект может помочь иммерсивному искусству получать обратную связь по изображениям в режиме реального времени и помогать художникам в создании изображений, концепции рендеринга и многих других задачах. Здесь автор приводит в качестве примера картографический инструмент искусственного интеллекта «midjourney» (рис. 3). На рисунке 2 автор показывает простейший способ использования «midjourney», который заключается в преобразовании текстового описания исполнителя в вывод изображения. В случае с рисунком 2 художник вводит команду «симпатичная девушка», и инструмент рисования автоматически сгенерирует 3 картинки для создателя на выбор, а затем перейдет к следующему шагу углубления. Иммерсивное искусство стремится создать захватывающий опыт посредством взаимодействия с аудиторией. Способность достичь полного погружения во многом зависит от участия аудитории в странном волшебном мире, созданном художником. В сочетании с использованием вышеупомянутых инструментов создания искусственного интеллекта нетрудно увидеть, что художнику нужно всего лишь ввести ключевые слова, чтобы получить 3 различных предварительных рендера. После углубления можно быстро сгенерировать сотни виртуальных сцен за короткий промежуток времени. Когда художник задумывает самостоятельно, он потратит много времени на попытки и ошибки, чтобы воплотить идею в своем сознании, чтобы добиться наилучшего эффекта погружения. Однако после того, как в процесс создания вмешивается инструмент генерации искусственного интеллекта, простая лексика может привести к непреднамеренным эффектам, что в определенной степени укрепляет мышление создателя. Художник больше не тратит время на шлифовку сцены, а вместо этого тратит время на выбор виртуальной сцены с наилучшим эффектом в сгенерированном изображении, даже если конечная сгенерированная сцена противоречит первоначальному видению автора. Хотя художники могут использовать текст для более конкретного описания сцены при использовании инструментов искусственного интеллекта, таких как стиль, освещение, параметры камеры, конкретные изображения и т.д. Но кому именно принадлежат иммерсивные видеоработы, сформированные из сцен, описанных простыми словами? Можно ли это рассматривать как произведение, созданное художником? Это также привело к тому, что некоторые художники потеряли интерес к традиционным творческим формам и методам и вместо этого перешли к более эффективному современному рабочему процессу. И в настоящее время искусственный интеллект не может по-настоящему понять человеческие эмоции и восприятие, поэтому создаваемым им произведениям может не хватать истинного эмоционального выражения и отклонений в восприятии, из-за чего аудитория не может по-настоящему погрузиться в них. Противоречит ли это первоначальному замыслу иммерсивного художественного творчества?



Рис. 3. Картографический инструмент искусственного интеллекта «midjourney».
 URL:<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1764200920376845946&wfr=spider&for=pc>
 (дата обращения 29.02.2024)

Возможности и вызовы всегда сосуществуют. Как и в случаях, упомянутых выше, хотя искусство фотографии оказало влияние на портретное искусство, это не мешает художникам находить пути инноваций и развития этих двух искусств. Автор считает, что искусственный интеллект сам по себе является искусством, созданным людьми, поэтому произведения искусства, созданные искусственным интеллектом, также классифицируются по мнению Зива Эпштейна и Аарона Герцмана как область генеративного искусства [3]. Искусственный интеллект подобен камере. Как новая творческая среда, он требует от художников поиска новых способов творчества. Нельзя отрицать, что инструменты создания искусственного интеллекта действительно предоставляют новые дизайнерские идеи художникам с неясными творческими замыслами на ранних стадиях. В процессе создания искусственным интеллектом графических сцен есть много неожиданностей, и эта неожиданность также раскроет мышление художника.

Можно сказать, что появление искусственного интеллекта принесло много удобства и эффективности в художественный дизайн. Генеративное искусство является продуктом этого контекста, но оно также приведет к деградации творческого мышления художника. Когда художники используют искусственный интеллект для расширения своих идей и повышения своего признания, они продолжают думать о том, как выразить свои эмоции и усилить восприятие аудитории. В этом смысл инструментов искусственного интеллекта, применяемых к иммерсивным произведениям искусства.

Объединяя приведенные выше аналогичные случаи, нетрудно увидеть, что, хотя новые технологии окажут влияние на искусство, когда они появятся, они также являются стимулом. Художники всегда будут оставлять положительные отзывы в истории. Я верю, что, как продукт времени, развитие искусственного интеллекта будет еще больше стимулировать рождение новых форм искусства, а также поможет существующим видам искусства продвигаться дальше.

1. Манович, Лев. Язык новых медиа. Кембридж, Массачусетс Лондон: The MIT Press, 2001. 400с.
2. Чай Цюся. Захватывающий опыт интерактивного искусства в цифровых медиа. Художественное оформление, 2012 (02): 73-75. (Кит. яз.)
3. Зив Эпштейн, Аарон Герцман, Искусство и наука о генеративном развитии. Наука 380, 1-23 (2023).
4. Бенджамин, У. (1972). Краткая история фотографии. Экран, 13 (1), 5-26.
5. Джей Си Лафатер. Очерки по физиогномике: для распространения знаний и любви к человечеству. Лондон.1804. 242 с.

О СЮЖЕТНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

О.В. Шапилова,

Арктический государственный
институт культуры и искусств
аспирант 2 курс 5.10.3 (музыкальное
искусство и искусствоведение)
Тел.: 89807037731
e-mail: shapilova.ov@bk.ru
г. Якутск ул. Орджоникидзе д.4

Научный руководитель:

Добжанская Оксана Эдуардовна
Доктор искусствоведения, доцент
Профессор кафедры искусствоведения АГИКИ
Тел.: 79509673578
e-mail: dobzhanskaya@list.ru

Аннотация. В современном мире актуальность проблем этнической истории народов различных регионов нашей планеты очевидна. Для представителя современного общества стало духовной потребностью найти корни своего этнического существования, познать многообразные процессы, приведшие к формированию той этнокультурной среды, сквозь призму которой он воспринимает окружающий мир. Знание о культуре и обычаях собственного народа, помогает современному человеку освоиться в современном мире, понять роль и значение вклада в общую сокровищницу человеческой культуры, осознать – что человечество едино. Природные особенности создавали неодинаковые возможности для восстановления народных традиций. Совместное проживание обуславливали оживленные межэтнические взаимовлияния. Эти обстоятельства способствовали появлению местных различий в культуре. Культурное взаимодействие между контактирующими группами носило как стихийный характер, так и направленность проводимой Российским государством, политикой социально-экономического развития. Исследование культуры народов Севера необходимо для расширения представления о богатстве его культуры, для лучшего понимания истоков многих традиций и обычаев. Пытаясь сегодня решить хотя бы малую часть этой задачи, мы обязаны обратиться к еще живой народной традиции и попробовать рассмотреть ее сквозь призму многотысячелетнего прошлого, в котором скрываются основные начала нашей народности. При этом подчеркнем, что в восточнославянской традиции вообще, а в северо-русской в особенности, сохранились такие элементы, которые архаичнее не только древне-греческих, но даже, зафиксированных в Веде. Свидетельством тому являются русские народные сказки, песни, заговоры, обряды, народное прикладное искусство.

Ключевые слова: Фольклор, Крайний Север, предания, обряды, миф, сказка, обычаи, ворон, шаман, богатырь.

ON THE PLOT PARALLELS OF FOLKLORE GENRES OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE NORTH

S.O. Vladimirovna,

scientific adviser:
Dobzhanskaya Oksana Eduardovna

Abstract. In the modern world, the relevance of the problems of the ethnic history of the peoples of various regions of our planet is obvious. For a representative of modern society, it has become a spiritual need to find the roots of his ethnic existence, to understand the diverse processes that led to the formation of the ethno cultural environment through the prism of which he perceives the world around him. Knowledge about the culture and customs of one's own people helps a modern person get used to the modern world, understand the role and significance of the

contribution to the common treasury of human culture, and realize that humanity is one. Natural features created unequal opportunities for the restoration of folk traditions. Living together was determined by lively interethnic mutual influences. These circumstances contributed to the emergence of local differences in culture. Cultural interaction between contacting groups was both spontaneous in nature and directed by the policy of socio-economic development pursued by the Russian state. Studying the culture of the peoples of the North is necessary to expand the understanding of the richness of its culture, for a better understanding of the origins of many traditions and customs. Trying to solve at least a small part of this problem today, we are obliged to turn to the still living folk tradition and try to consider it through the prism of the millennia-old past, in which the basic principles of our nationality are hidden. At the same time, we emphasize that in the East Slavic tradition in general, and in the North Russian tradition in particular, elements have been preserved that are more archaic not only than the ancient Greek ones, but even those recorded in the Veda. Evidence of this are Russian folk tales, songs, spells, rituals, and folk applied art.

Key words: Folklore, Far North, legends, rituals, myth, fairy tale, customs, raven, shaman, hero.

Русский Север – удивительный сказочный край. Он воспет в наших древних песнях, былинах, преданиях и легендах. Именно здесь, по мнению многих исследователей, сохранились древние обряды, ритуалы, традиции, песни и танцы. Народ не помнит, чтобы когда-нибудь изобрел он свою мифологию, свой язык, свои законы, обычаи и обряды. Все эти национальные основы уже глубоко вошли в его нравственное бытие, как сама жизнь, пережитая им в течение многих доисторических веков, как прошедшее, на котором твердо покоится настоящий порядок вещей и все будущее развитие жизни. Поэтому все нравственные идеи для народа эпохи первобытной составляют его священное предание. Обращаясь сегодня к бесконечным глубинам народной памяти, запечатленной в легендах, преданиях и традиционном искусстве, мы вольно или невольно погружаемся во тьму веков и тысячелетий, уходим в то далекое время, когда все эти нормы культуры еще только зарождались. По некоторым источникам, северные сказки начали появляться в V веке нашей эры. Народный фольклор тесно переплетался с древней мифологией и религией. До прихода христианства на севере царствовали язычники. Вера была настолько крепка, что даже после провозглашения христианства две религии существовали параллельно. Язычники не перестали существовать, не ушли в подполье, а продолжали совершать обряды. Трудно даже перечислить все аспекты науки и культурной деятельности, с которыми связано традиционное устное творчество коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока России. Устное творчество коренных народностей представляет собой важный источник для всестороннего изучения и понимания их духовной культуры, многовекового трудового опыта, общественного устройства и быта. Коренные народности не имели письменности. Их далекое историческое прошлое не засвидетельствовано письменными памятниками. Что касается научных исследований в области материальной и духовной культуры, их родственных и неродственных языков, то они по настоящему начались лишь в конце XIX – начале XX века, и широко стали проводиться в советскую эпоху. Произведения устного народного творчества бесписьменных народов не определяют точных дат исторических событий в разные эпохи и периоды их жизни, но в этих произведениях в той или иной, степени отображаются древние представления, обычаи, верования, особенности быта, непосредственным образом связанные с повседневной и духовной жизнью народа на разных этапах его исторического пути. Историко-этнографический аспект изучения фольклора и состоит именно в том, что при отсутствии письменных свидетельств по истории конкретного народа мы получаем из этого устного источника в ряде случаев достоверные сведения о бытовой деятельности, общественном устройстве, мировоззрении, ранних формах искусства и других сторонах жизни людей в далеком прошлом. Так, во многих устных произведениях народностей Крайнего Севера рисуются яркие картины охоты на дикого оленя, коллективной и одиночной охоты на морского зверя, картины обмена продуктов оленеводства на продукты морского промысла. Возникнув в значительном своем числе в доклассовом обществе из древних мифов, многие предания и сказки продолжают свое существование в условиях разложения первобытной общины и позже – в условиях иных общественных формаций не в застывшем виде, а в развитии, выполняя свои функции художественного отражения явлений реальной жизни. Собрание устного художественного творчества северных народностей уже в начале XX века привлекло внимание крупнейших исследователей культуры и языков. Основатели исследовательской школы теоретической фольклористики, к важной жанровой категории сказки относят предания о событиях мифической

эпохи, предшествующей современному состоянию мира. Вопросы классификации жанров корякского повествовательного фольклора впервые были поставлены писателем, филологом, лингвистом, североведом – С.Н. Стебнищим, который подразделял этот вид устного творчества на три основных жанра: 1) фольклор мифологический, 2) фольклор исторический, 3) фольклор бытовой. «Мифологический фольклор», отмечал С.Н. Стебницкий, – наиболее богат и разнообразен, но при всем разнообразии он представляет собой единый цикл мифов о Вороне-творце, общий для всех народностей чукотской группы: чукчей, коряков, ительменов, эскимосов. [Стебницкий С.Н. Очерки этнографии коряков.1941, с.106-107] Исследование о корякском фольклоре является ценным вкладом в изучение устного творчества. Часть собранных материалов опубликована на родных языках носителей с подстрочными переводами, часть – в русском переводе, значительное число текстов находится в личных архивах. Посвящая научную статью традициям и фольклору народов Крайнего Севера и Дальнего Востока, необходимо, прежде всего, обратиться к проблеме забвения многих этнических групп, проживающих на отдаленных территориях Российской Федерации. Важно знать, что в ближайшее десятилетие в разряд мертвых может перейти свыше 30 языков коренных малочисленных народов России. История знает много примеров, когда стремление любого народа сохранить свой родной язык и культуру рассматривалось как проявление национализма, отстаивание своих интересов, как гражданский протест, а защита своей земли приводила к вооруженным конфликтам. За любым малочисленным народом, который иногда составляет не более десятка человек, кроется огромный пласт культурного наследия, уникальная и загадочная история. [Лил Е. От этногенеза к этнофутуризму.2021.с.4-14] Сказка – как самый ранний вид устного творчества, непосредственно отражающего древние мифологические представления северного народа о происхождении мира, животных, небесных светил имели самое широкое распространение. Художественный вымысел представлялся людям этой эпохи правдой жизни, руководством к активному воздействию на окружающий мир. Вера в сказку связывается непосредственно с мировоззренческими представлениями, которые так ярко отразились в фольклоре северных народов. Главными героями волшебномифической сказки являются люди, попадающие в сложные житейские ситуации. Помощниками и советчиками выступают как мудрецы, наделенные даром провидцев, так и животные с чудесными предметами. Особое место среди животных персонажей мифической сказки занимают орлы и белые медведи, которые могут выступать как покровителями человека, так и его врагами. Элементы домашнего быта, традиционные виды охоты на дикого оленя и морского зверя, собирательство и другие виды деятельности народа фиксируются в их коллективном творчестве через призму художественной переработки действительности. В отличие от мифических преданий фантастика сказки открывается своей исходной мифологической основой и становится средством художественного отражения борьбы человека с непокоренными и непознанными силами природы. В борьбе с враждебными силами человек неизменно проявляет находчивость, умственное и физическое превосходство над врагами. Героями сказки часто выступали птицы, звери, люди, а также мифические владыки мира, моря, ветра и солнца. Существенная роль в мироздании отводится всемогущему ворону, которого народная фантазия наделила самыми чудесными свойствами, позволяющему ему творить все сущее на земле. В.Г. Богораз отмечал, что мифы о вороне – создателе мира распространены не только в чукотском фольклоре, но и в фольклоре индейцев Северной Америки. [Борогаз В.Г. 1900, Материалы по изучению чукотского языка и фольклора.стр.7] Мифы об этом сказочном воронетворце особенно широкое распространение имели также у родственных чукчам по языку и культуре коряков и ительменов. Этот вид мифов с древнейших пор бытовал у азиатских, американских и гренландских эскимосов. Можно предполагать, что мифические предания и сказки о вороне с доисторических времен были распространены и развивались у всех народов Северо-Восточной Азии и Северной Америки, не исключая и эскимосов. Эскимосские мифы о вороне столь же популярны, как и у других народов этого региона. Одновременное бытование мифов о вороне у азиатских эскимосов и чукчей свидетельствует не о прямом заимствовании, а о весьма длительном и сложном взаимодействии этих двух народностей, в результате которого в их мировоззрении и художественном творчестве образовалось множество общих элементов, возникших на основе взаимодействия основных компонентов духовной культуры. Между тем сказания о вороне имеют широкое распространение не только у азиатских и аляскинских эскимосов, но и у полярных эскимосов Гренландии,

сохранивших наиболее яркие черты первобытнообщинного строя. В этом смысле фольклор, как и язык родственных народностей, не создавших письменных памятников, но изолированных территориально тысячелетия тому назад, может служить надежным объектом не только для типологического сравнения жанров и сюжетов, но и для сравнительно исторического изучения его корней. При сравнении древних сюжетов того или иного сказочного жанра необходимо учитывать общие особенности жизни соседствовавших разноязычных и одноязычных племен, всю историю развития их материальной и духовной культуры. У азиатских эскимосов было записано несколько вариантов сказки о том, как ворон и сова друг друга покрасили. Речь идет о вороне и полярной сове. Действие разворачивается на сугубо эскимосском бытовом фоне. Ворон красит сову пером из своего хвоста, который обмакивает в почерневший от нагара настой жирового светильника. Эта сказка в период первой записи казалась эскимосской, поскольку у других народностей Чукотки, она не встречалась. [Мелетинский Е.М. Сказки и мифы народов Востока, 1988.с.17-19]. В данном случае сходный во многом сюжет сказки уводит нас в такую доисторическую даль, что определить его источник на основе современных данных представляется совершенно невозможным. Также у азиатских эскимосов существует предание об мифическом вороне, вселяющемся в потерявшегося в море охотника, который, обретя магическую «воронью» силу, спасает себя и терпящего вместе с ним бедствие брата. [Меновщиков Г.А. Сказки и мифы народов Чукотки, № 37]. Миф о вороньем духе, спасающем унесенных на льдине охотников, мог возникнуть только у приморских жителей под влиянием мифа о вороне-творце. В фольклоре у азиатских эскимосов отмечается значительно меньшее количество мифов и сказок о вороне, чем в чукотском и особенно в корякском и ительменском, это свидетельствует о заимствовании эскимосами «вороньего» цикла. Убедительным свидетельством древности преданий о мифическом вороне у эскимосов азиатского побережья являлось табу на убийство этой птицы. Убийство ворона у всех групп азиатских эскимосов считалось одним из самых тяжких преступлений. Вороны, гнездовавшиеся на ближайших скалах, были постоянными «иждивенцами» поселка. Они питались не только кухонными отбросами, но и получали обязательную долю мяса во время кормления охотниками собак. Обычно ворон приземлялся в нескольких шагах от кормящего собак хозяина и получал свой кусок, и если при этом собаки пытались отнять у ворона еду, люди жестоко наказывали животных. Вороны не боялись людей и жили вблизи поселков. Ворону посвящались специальные танцы и песни во время охотничьих праздников. Знаменитый эскимосский танец – «Ворон», при исполнении которого имитировалась картина удачной охоты ворона на зверя, из религиозно-мифического обряда стал народным и в настоящее время инсценируется самодельными ансамблями Чукотки как образец народного танцевального искусства. Обращение к ворону имеется в ряде обрядовых песен и заговоров азиатских эскимосов, что также свидетельствует об устойчивости и древности у них вороньего фольклорного персонажа. Таким образом, источник заимствования «вороньего» или любого другого цикла у того или иного северного народа следует рассматривать не только по данным устного художественного творчества, но и по ряду сопутствующих ему признаков, к которым прежде всего относятся этнографические данные народа, и связанные с ним религиозные обряды. Одним из мифических героев этого мироустройства в раннем художественном творчестве эскимосов выступает, как было отмечено – ворон. [Меновщиков Г.А. Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки № 202] В сказку верили, и потому она была школой жизни, а не только ее художественным отражением. Для сказок и преданий аборигенов Чукотки характерным представляется, не только перевоплощение зверей, птиц и насекомых в человека, но и одухотворение предметов и явлений природы. Так, например, в ряде волшебных мифических сказок эскимосов, чукчей и коряков изображается взаимодействие одухотворенных сил природы, когда ветер и солнце состязаются в создании лучших условий жизни для людей, а гром при содействии ветра и дождя разрушает гору, чтобы освободить похищенный этой горой листочек. Олицетворение животных и природы в сказках северян, имело непосредственную и живую связь с первобытной охотой на зверя, которая в силу суровых климатических условий Крайнего Севера была их главным занятием и единственным условием существования. Зверь, считался основным источником жизни охотничьих племен на разных этапах их исторического развития и неизбежно наделялся особенными мистическими свойствами. Именно с животным миром, прежде всего, была связана художественная фантазия чукчей, коряков, ительменов и азиатских эскимосов, поскольку от этого мира зависела

удача, а с ней и благополучие общины. В сказках о животных отражались черты дружелюбности. Зверь, являлся объектом охоты и не был врагом человека. Охотник не убивал зверя, а добывал, и поэтому наделял его духовными, человеческими качествами, которыми обладал сам. Отсюда и прямая связь мифологических преданий с животными персонажами со сказками о животных. Мифические предания и волшебные мифические сказки об орлах-великанах бытуют преимущественно в фольклоре азиатских и аляскинских эскимосов, а также у чукчей. В фольклоре коряков и ительменов эти жанры не отмечены. Мифические предания об орлах-гигантах, могущих нести одновременно по два кита и проглатывающих китов, как маленьких рыбок, возникли и развились преимущественно на Чукотке. Художественный вымысел представляется людям этой эпохи правдой жизни, руководством к активному воздействию на окружающий мир. Вера в сказку связывается непосредственно с мировоззренческими представлениями, которые так ярко отразились в фольклоре северных народов. В борьбе с враждебными силами человек неизменно проявляет инициативу, находчивость, умственное и физическое превосходство над препятствующими врагами. Волшебные мифические предания о борьбе человека с враждебными силами особенно широко распространены у эскимосов и чукчей. Совсем мало таких сказок у коряков и почти нет у ительменов. В 1960 году вышло великолепное издание, подготовленное Г.У. Эргис, - «Исторические предания и рассказы якутов». Г.У. Эргис характеризует их следующим образом: «Предания и исторические рассказы содержат повествования о реальных событиях, связанных с деятельностью конкретных лиц, отражают хозяйственные и культурные достижения народа» [Эргис Г.У. Исторические предания и рассказы якутов. ч.1.М;1960. с.13]. Наличие такого жанра у якутов для нас особенно важно, потому что якуты имеют великолепный, и очень художественный эпос. Жанр героического эпоса и жанр преданий никогда не смешиваются народом. Не смешивают их и исследователи. Г.У. Эргис пишет: «Исторические предания, рассказы и легенды, в отличие от собственно художественных жанров устно-поэтического творчества, можно назвать историческим фольклором якутов, основанным на реальных событиях и явлениях прошлого» [Там же.с.15]. Главные тематические циклы этих сказаний, переселение якутов с юга на реку Лену, столкновение с враждебными племенами и народами, вхождение Якутии в состав Русского государства. Были ли исторические предания у восточных славян? Мы можем предположить, что были. Обрывки их сохранены летописями и другими источниками. Такие сохраненные летописанием предания, рассмотрены в книге Б.А. Рыбакова. [Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. Москва.1963. с.22-39] Предания о шаманах как носителях определенной формы мировоззрения, возникшего из предшествовавших ему и существующих с ним мифологических представлений [Мелетинский Е.М.1963, с.49-50]. Эти предания о шаманах, об их колдовском могуществе над окружающим миром. В общую канву преданий о шаманах часто вплетаются мотивы и сюжеты традиционных мифических преданий и волшебных сказок. Герои сказок о шаманах, если они и сами являются шаманами, кроме исполнения своей прямой обрядовой миссии колдовства совершают множество поступков, присущих другим героям. Обрядовый акт и художественный вымысел здесь сливаются воедино. В чукотских, эскимосских и корякских сказках шаманы могут быть не только добрыми, но и вредоносными. Их магической силе подвластны как люди, так и животные, предметы и явления природы. В сказке «Равклявол и сирота» охотник теряет в море сына. Он просит шамана помочь вернуть потерянного, но послание оказывается безрезультатным. На помощь приходит сирота, наученный искусству магии человеком-касяткой, мифическим покровителем людей. Он возвращает отцу сына [Богораз В.Г. Материалы по изучению Чукотского языка и фольклора.]. Таким образом, колдовское могущество профессиональных шаманов подвергается в некоторых сказках сомнению, ему и противопоставляются магические силы мифических героев. В других чукотских сказках шаманам приписываются магическая сила перевоплощения. Предания о шаманах не являются прямым отражением профессионального шаманизма северных народов. Шаманские легенды и заклинания, использовавшиеся в ритуальных целях, сами возникли и развились на почве первобытного мировоззрения, в основе которого лежало фантастическое отражение в сознании людей предметов и явлений реальной действительности. Шаманские легенды и ритуалы, вошедшие в качестве отдельных составных частей в волшебную сказку, подверглись художественному переосмыслению и стали одним из составных компонентов устного народного творчества. «В народной сказке, – отмечает Мелетинский Е.М. – отражался также рост

самосознания индивида, активизировался сказочный герой и складывался своеобразный культ героя». Этот процесс шел независимо от шаманизма и даже в принципе в противовес ему: в сказках оказывалось, что не только шаманы, но и простые охотники и оленеводы могут обладать исключительными способностями. Правда, сами эти способности мыслились как соединение физических и магических сил» [Мелетинский.Е.М.1963, стр.79] Героические предания отмечены в фольклоре большинства народностей, но особенно широкое распространение они получили у чукчей и коряков. Основой героических сказаний этих народностей явились реальные исторические события – войны между коряками и чукчами за обладание оленьими стадами. В фольклоре нет свидетельств, что в корякско-чукотских войнах принимали участие ительмены. В цикле сказаний об ительменском богатыре Тылвале говорится лишь о защите племенных и семейных традиций ительменов посягательствам и нарушениям со стороны коряков, при этом защита интересов племени и семьи ведется не коллективно, а одним героем, в котором символически воплощается сила и сплоченность всего народа. В сказаниях о героях, защищающих честь общины или семьи, отражаются также мотивы кровной мести. К сказаниям такого рода относятся, например, «Месь» [Меновщиков Г.А. Сказки и мифы народов Чукотки. № 41]. Ительменские сказания о Тылвале, выступающем в роли мстителя за предательство, оказали непосредственное влияние на сюжетную основу корякского исторического предания «Месь Рынныналпылына» [Меновщиков Г.А. Сказки и мифы народов Чукотки № 150] в котором повествование о кровной мести заключено в готовую сюжетную рамку. Таким образом, отсутствие письменных памятников о древнем периоде жизни северных народностей, компенсировалось сравнительными научными исследованиями в данной области русских и советских историков, археологов, лингвистов и фольклористов. Фольклор северных народностей сохранил много ценных для науки сведений о далеком прошлом, именно поэтому, и мы рассматриваем устное повествовательное творчество не только как памятник народного искусства, но и как источник изучения их исторического развития.

1. Лил Е. От этногенеза к этнофутуризму. 2021.с.4-14
2. Стебницкий С.Н. Очерки этнографии коряков. 1941,с106-107
3. Борогаз В.Г. Материалы по изучению чукотского языка и фольклора.1900.с.7
4. Мелетинский Е.М. Сказки и мифы народов Востока. 1988,с.17
5. Меновщиков Г.А. Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки. №37//№41//№150//202
6. Эргис Г.У. Исторические предания и рассказы якутов.ч.1М. 1960.с.13//с.15
7. Рыбаков Б.А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М.1963,с.22-39

ГЕРОИЧЕСКИЕ СТРАНИЦЫ СУЧАНСКОГО РУДНИКА В КУЛЬТУРНОМ АРЕАЛЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Н.В. Шереметьева,

аспирант Дальневосточного федерального университета
старший преподаватель Института права
Владивостокского государственного университета
судья Арбитражного суда Донецкой Народной Республики

Аннотация. Город Партизанск – это небольшой по численности населения и по охвату территории городок, который начал свое существование под именем Сучан, полученным по названию реки, в долине которой появились первые жители города. В середине XIX века в России стала развиваться промышленность, торговля, техника и многие отрасли производства. Россияне стали осваивать новые территории, в том числе земли южной части Дальнего Востока, вошедшие в XIX веке в состав Российской империи.

В данной статье говорится о героизме, который был проявлен во всем. Героизм проявили первые переселенцы, приехав на еще не освоенные территории с семьями, с минимумом имущества, чтобы добывать каменный уголь. Героинями нужно считать женщин, которые на неосвоенной территории взвалили на свои плечи всю тяжесть обустройства хозяйства, воспитания детей, пока мужская половина работала в шахте. Героями труда были рабочие рудника, работавшие по 14 часов в день, чтобы обеспечить углем российское и, в частности, дальневосточное пароходство. Героями были жители Сучана в годы Гражданской войны, Великой Отечественной войны, которые уходили на фронт, чтобы бороться за свободу своих детей. В данной статье говорится не о категории лиц, удостоенных официальных званий, а о людях, которые по природе своей герои, по своему духу.

Ключевые слова: Сучанский рудник, горная промышленность, гражданская война, быт шахтеров, Дальний Восток, крестьяне-переселенцы.

HEROIC PAGES OF THE SUCHAN MINE IN THE CULTURAL AREA OF THE FAR EAST

N. V. Sheremeteva,

postgraduate student of the
Far Eastern Federal University
senior lecturer at the Institute of Law of the
Vladivostok State University.
judge of the Arbitration Court Donetsk People's Republic

Abstract. The city of Partizansk is a small town in terms of population and territory coverage, which began its existence under the name Suchan, derived from the name of the river in the valley of which the first inhabitants of the city appeared. In the middle of the XIX century, industry, trade, technology and many branches of production began to develop in Russia. Russians began to explore new territories, including the lands of the southern part of the Far East, which became part of the Russian Empire in the 19th century.

This article talks about the heroism that was shown in everything. The first settlers showed heroism, arriving in the still undeveloped territories with their families, with a minimum of property, in order to extract coal. The heroines should be considered women who, in an undeveloped territory, shouldered the entire burden of arranging the economy and raising children, while the male half worked in the mine. The heroes of labor were the mine workers who worked 14 hours a day to provide coal to the Russian and, in particular, the Far Eastern shipping company. The heroes were the residents of Suchan during the Civil War, the Great Patriotic War, who went to the front to fight for the freedom of their children. This article does not talk about the category of persons awarded official titles, but about people who are heroes by nature, by their spirit.

Key words: Suchan mine, mining industry, civil war, miners' way of life, the Far East, migrant peasants.

Наименование «Сучан» имеет китайское происхождение, и исследователи до сих пор не пришли к однозначному мнению о значении слова, которым названа река. В научной литературе существуют варианты, в соответствии с которыми «Сучан» переводится «возрожденная крепость»,

«цветущая». Современные жители тоже не дадут однозначного ответа об этимологии слова «сучан», а многие жители Партизанска имеют только смутные знания об истории города и рудника. Л.В. Толстоногова, преподаватель Приморского многопрофильного колледжа, составила хронологию учебного заведения, в которой одним из пунктов записано создание рудника. На территории колледжа установлена мемориальная доска, на которой записано: «Здесь в 1883 г. найден первый уголь. Отсюда берет начало Сучанский рудник»¹.

В 1864 году в долину реки Сучан переселились 14 семей из Вятской губернии с целью обнаружения залежей каменного угля. Переселенцы основали село Владимировка и начали исследование полезных ископаемых Сучанской долины. По документальным свидетельствам первые доказательства наличия залежей каменного угля были обнаружены охотником Краевым в 1867 году, а в 1871 году была проведена первая полноценная горная разведка, возглавленная И.С. Боголюбским¹.

Последующие поиски других месторождений были не очень активными, поэтому Сучанское месторождение оставалось долгое время единственным источником каменного угля, которого хватало только на обеспечение нужд Дальнего Востока. Однако в 1884 году Общество изучения Амурского края (ОИАК) рассмотрело вопрос об изучении Приморской области на предмет удовлетворения потребностей края в угле. Современные научные работы показывают, что Общество изучения Амурского края проводило многочисленные теоретические исследования региона и, в частности, Сучанского месторождения. В библиотеке ОИАК сохранились документы, которыми подтверждалась необходимость добычи угля, возможность населения освоить территорию Сучанского месторождения, какие ресурсы должны быть затрачены для организации рудника¹.

В связи с рассмотренной объективной информацией можно сказать, что Сучанский рудник родился в 1883 году, а в 1888 году специалисты В.П. Маргаритов и А.Г. Кедровливанский ускорили горнодобывающую деятельность и уже не просто обнаружили признаки существования полезного ископаемого, а разведали весь угольный пласт. Сам Василий Петрович Маргаритов в своих работах писал, насколько не обеспечена была горнодобывающая деятельность того времени. В.П. Маргаритов указывал, что из всех горно-инженерных инструментов в распоряжении членов экспедиции были молотки и компасы, но еще в 1886 году морское ведомство Южно-Уссурийского края указало, что существует острая потребность в каменном угле, так как пароходство стало интенсивно развиваться. В.П. Маргаритов неоднократно сообщал о необходимости материального обеспечения рабочих в области добычи угля, его сообщения доходили до И.А. Шестакова, который в то время руководил Морским министерством. Для активной разработки месторождения была проведена обширная бюрократическая работа, в которой участвовали не только министры, но и сам император, в результате чего в Южно-Уссурийский край была отправлена горная экспедиция, которой руководил Д.Л. Иванов, основываясь на данных, предоставленных В.П. Маргаритовым¹.

Экспедиция под руководством Д.Л. Иванова сделала вывод, что Сучанский рудник имеет большое промышленное значение, так как залежи каменного угля присутствовали в огромных объемах, а качество антрацитового угля подходило для удовлетворения нужд военного флота. С точки зрения экономики, в последнее десятилетие наблюдался интенсивный рост государственного и общественного хозяйства, и увеличивалось население, что закономерно влекло усиление потребности общества и государства в твердом минеральном топливе. Нужно учесть два значимых факта. Во-первых, в 1891 году было инициировано строительство Транссибирской железной дороги, а, во-вторых, повысилась интенсивность торгового судоходства, которое тоже базировалось на использовании каменного угля¹.

В ходе 140-летней истории Сучанский рудник превратился в город Сучан, а затем в город Партизанск, население которого на 2023 год не насчитывает даже 50 тысяч человек. Угольная промышленность в Партизанске в 2004 году была полностью ликвидирована, но от этого экономика не перестала развиваться, так как в городе более 600 действующих предприятий и организаций, через город проходит железнодорожная линия, а потребности города в электричестве удовлетворяются Государственной районной электростанцией

Сокровищницей памяти города Партизанска является городской музей, в котором хранятся анналы истории города и других регионов России. Сотрудники музея создают экспозиции, устраивают выставки, чтобы повысить интерес жителей и гостей города к их малой родине. В настоящее время

в музее Партизанска собрана основательная экспозиция, обладающая большим образовательным, воспитательным и информационным потенциалом. Экскурсоводы рассказывают посетителям о времени создания Сучанского рудника, о героях Гражданской и Великой Отечественной войн, о событиях, связанных с японской интервенцией, о быте и хозяйственном укладе жителей Сучана. Однако в современных условиях от работников музеев требуется нечто большее, чем информирование посетителя о каких-то событиях¹.

Современные музеи осуществляют деятельность, немного отличающуюся от исторической науки, которая часто переоценивает события и эпохи. В современных музеях определенные события фиксируются и остаются таковыми независимо от того, какая идеология превалирует в государстве, или какие объекты становятся особо ценными для современного человека. Сколько бы мнений ни высказывали историки, сколько бы теорий ни выдвигалось современными политиками, музеи хранят артефакты, которые молчаливо и объективно отражают историческую деятельность, поэтому посягатели на тот или иной строй сначала приступают к разрушению памятников.

Так, анализ музейных выставок в Партизанске показывает, что осмысление событий периода Гражданской войны позволяет посетителям сформировать представление об этом явлении не как о конкретном событии, а как о многосложном процессе, который включает не только саму войну, но и Октябрьскую революцию 1917 года. Рассмотрение событий Гражданской войны позволяет глубже осмыслить революционные события и подтвердить, что период Гражданской войны 1918–1922 годов до сих пор актуален для понимания значимости этого периода для всего современного дальневосточного региона¹.

Документальные источники свидетельствуют о том, что в самом начале XX века Сучанский рудник был крупнейшим угледобывающим предприятием на Дальнем Востоке, официально называемым «Сучанские государственные копи». Это была замкнутая хозяйственная структура, в которой жители Сучана и работники не могли заниматься каким-то своим бизнесом, кроме каких-то отдельных ремесел, направленных опять же на удовлетворение потребностей предприятия. Благополучие жителей Сучана полностью зависело от государственного бюджетирования, т.е. работники предприятия не могли экспортировать уголь или продавать в другие регионы России¹.

Сучанские рабочие видели в Октябрьской революции 1917 года не только изменения в политическом строе, но и экономический кризис, который сложился в результате слома привычного экономического уклада рудника. Была устранена система, которая обеспечивала бесперебойное существование угольного предприятия, и, соответственно жители Сучана оказались в бедственном положении. Гражданская война – это не разрешение конфликта между «красными» и «белыми», это поиск выхода из кризисного состояния.

Исследование музейной выставки «Сучанский рудник в период Гражданской войны и военной интервенции (1918–1922 гг.)» хорошо показывает, что рабочие Сучанского рудника были вынуждены взяться за оружие, чтобы избавиться от агрессивной политики в отношении них со стороны Временного Сибирского правительства. По документам видно, что изгнанный в 1917 году управляющий Константин Федорович Егоров, вернулся через год с отрядом интервентов, в состав которого входили 300 японских солдат, 250 американцев, 50 китайцев и 25 казаков, которые поддерживать диктаторский режим вернувшегося управляющего. К.Ф. Егоров практиковал повальные увольнения рабочих, переселял жителей Сучана «за 100 верст», запрещал большевистскую пропаганду, ставил под запрет проведение митингов и собраний, поэтому возбудил недовольство рабочих до точки, когда начались вооруженные столкновения¹.

В то же время в других источниках литературы К.Ф. Егоров позиционируется как талантливый горный инженер, первооткрыватель местонахождений динозавров, который в 1918 году «пытался доступными ему средствами сохранить рудник в рабочем состоянии»¹.

Как видно, интерпретации прошедших событий могут быть разными в зависимости от того, как автор политически настроен, какова его степень осведомленности, насколько достоверны полученные им знания. А в музейных исторических реконструкциях посетители видят застывшие факты, твердые аргументы. Именно поэтому служители музеев не вступают в полемику по поводу значения тех или иных событий, как это делают историки, политологи, философы. Специалисты в области музейного дела занимают, в основном, наблюдательную позицию и находятся «над битвой».

Задача музейного специалиста заключается в воссоздании духа того, времени, о котором свидетельствуют материалы экспозиции. Работник музея как бы проникает в сущность каждого предмета, что передать посетителям экспозиции чувства и эмоции. Нельзя допустить, чтобы посетитель экспозиции остался равнодушным к выставленным объектам, и без опытного экскурсовода так и произойдет. И только искушенный и сведущий специалист музея сможет показать «душу» предмета, связать прошлое и современное¹.

Страницы истории Сучанского рудника свидетельствуют о существовании долгого процесса развития, результатом которого стал житель города Партизанска, потомок героев труда, войны. В построении и развитии Партизанска участвовали многие народы, о чем свидетельствуют названия улиц городка. Здесь можно увидеть Киевскую улицу, Донбасскую улицу, Пекинскую улицу, ведь никогда улицы не называются произвольно, без смысла, без истории.

Музейные экспозиции помогают осознать героизм людей, которые оставили след в истории. Например, в числе экспонатов можно найти горный молоток и компас, с которым Василий Петрович Маргаритов героически совершал геологическую разведку для обнаружения месторождения каменного угля.

Также в выставочном зале можно найти утварь, хозяйственные инструменты, которыми пользовались героические женщины, ведшие домашнее хозяйство и воспитывавшие детей, пока мужчины занимались горной добычей. По содержанию выставок, по документам и по показаниям современников можно видеть, что семьям сначала приходилось жить в землянках, на земле, которая долгое время не обрабатывалась. По предметам домашнего хозяйства можно также увидеть признаки белорусского влияния на обычаи жителей, а также влияния других восточнославянских народов. Это были условия жизни, в которых переселенцам не хватало времени для разбирательств, кто и какой национальности живет по соседству. Тяжелый труд мужчин и женщин не был бы продуктивен и эффективен, если бы в обществе преобладали межнациональные конфликты.

В современных условиях при нынешнем уровне научно-технического развития информацию о Сучанском руднике, о Партизанске, о событиях тех лет можно легко найти в сети Интернет, отправив нужный запрос. Именно поэтому деятельность специалистов музейного дела осложняется. При легкодоступности информации она теряет свою ценность, и задача музейщика заключается в возрождении этого интереса.

В настоящее время уже канули в лету события Октябрьской революции, Гражданской войны, Великой Отечественной войны, но актуальность патриотического настроения не исчезла. Современные мужчины продолжают отстаивать независимость своего государства перед новыми лицами, ставящими под сомнение цельность и добросовестность Российского государства.

Специалисты музейного дела всеми своими знаниями и доступными техническими средствами дают почувствовать значимость своей Родины. Город Партизанск – это еще не вся Родина, но её и сложно охватить своим осознанием, а увидеть родину в маленьком городке возможно, потому что настоящая Родина – это большое непреходящее объединение множества маленьких родин. Для каждого человека родина – это не просто юридическое понятие, это место, где человек провел детство, где чувствовал нежные руки мамы, где просыпался под теплым одеялом и чувствовал запах булок, которых напекла бабушка. Родина – это не местность, это что-то «родное», что нельзя передать словами, что-то сердечное, близкое, затрагивающее все естество и душу. Именно в этом проявляется патриотизм, который и пытаются укрепить специалисты музейного дела.

1. Батаршин В.О., Козлов П.Г., Федюк Р.С. Особенности развития горнодобывающей промышленности Приморского края / Приоритетные направления развития экономики Дальнего Востока: Матер. рег. науч.-практ. конф. – Владивосток: Издательство Дальневосточного федерального университета, 2017. – С. 165 – 169. – 270 с.

2. Базылева Е.А. Библиотека Общества изучения Амурского края – первая научная библиотека Дальневосточного региона // Научные и технические библиотеки. – 2023. – №1. – С. 15 – 32.

3. Быструшкин А.Ю. Государственная политика и частный капитал в сфере развития угольной промышленности на Дальнем Востоке во второй половине XIX в. – 20-е гг. XX в.: Автореф. дисс. ...

канд. ист. наук: 07.00.02. – Комсомольск-на-Амуре: Издательство Дальневосточного государственного гуманитарного университета, 2010. – 25 с.

4. Галлямова Л.И. Дальневосточные рабочие России во второй половине XIX – начале XX в.: Автореф. дисс. ... д. ист. н.: 07.00.02. – Владивосток: Издательство института истории, археологии, этнографии, 1998. – 45 с.

5. Ермацанс И.А., Болотский Ю.Л., Болотский И.Ю., Сеница С.М. Горный инженер и минералог К.Ф. Егоров: забытые имена первооткрывателей динозавров России (к вопросу создания биографической базы данных по истории исследования местонахождений динозавров Сибири и Дальнего Востока) / Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: Матер. VII Междунар. науч.-практ. конф. – Благовещенск: Издательство Благовещенского государственного педагогического университета, 2017. – С. 80 – 83. – 734 с.

6. Маклюков А.В. Сучанские государственные копи в условиях Гражданской войны и интервенции (1918 – 1922 гг.) / Гражданская война и интервенция на Дальнем Востоке России: причины, особенности, участники: Междунар. науч. конф. – Владивосток: Издательство Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН, 2018. – С. 119 – 125. – 197 с.

7. Маклюков А.В. Участие рабочих Сучанских государственных копей в революционном движении 1917 г. / Великая российская революция и Дальний Восток: Сб. матер. – Владивосток: Издательство Дальневосточного федерального университета, 2018. – С. 168 – 176. – 310 с.

8. Нагорский Н.В. Музей как открытая социально-педагогическая система: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2005. – 40 с.

9. Петров Ю.А. Великая российская революция: проблемы исторической памяти // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2018. – Т. 8. – №1(31). – С. 6 – 9.

10. Толстая Н.В. Дальний – не дальний Восток: музейные проекты, объединяющие культурное пространство России / Российское дальневосточное искусство и мир: Междунар. науч. конф. – Владивосток: Издательство Дальневосточного федерального университета, 2022. – С. 8 – 14. – 374 с.

11. Толстоногова Л.В. Вехи истории к 85-летию Приморского многопрофильного колледжа // Среднее профессиональное образование. – 2017. – №6. – С. 41 – 44.

УДК 073

НЕБЕСНАЯ ЛИНИЯ ГОРОДА ВЛАДИВОСТОКА

П.Е. Шугуров,

Самозанятый художник-монументалист,
руководитель арт-сообщества «33+1».
+7 924 4292363.

Кандидат искусствоведения.
p-shugurov@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуются принципы работы с морфологией города, как составляющей его идентичности. Знаковый силуэт – небесная линия – рассматривается как тип городского искусства, как проявление художественной активности в общественной среде. Исследуется история термина «небесная линия». Приводятся примеры локальной постановки проблемы на различных уровнях: бытовом, информационном, художественном, профессиональном, административном, научном.

Ключевые слова: небесная линия; городское искусство; Владивосток; морфология города; сопки; локальная идентичность; дух места.

SKYLINE BY VLADIVOSTOK

P.E. Shugurov,
Muralist, head of the art community "33+1".
Candidate of Art History

Abstract. The article examines the principles of working with the morphology of the city. The iconic silhouette is considered as a type of public art, as an example of artistic activity in a public environment. The following is the history of the term "skyline". Examples of problem formulation at various levels are given: ordinary, informational, artistic, professional, administrative, scientific.

Key words: skyline; public art; Vladivostok; morphology of the city; hills; local identity; spirit of the place; genius loci.

Основным вектором профессиональных интересов автора статьи является работа с локальной идентичностью. Для художника-монументалиста это поиск и акцентирование образов и символов, собирающих местное коллективное мировоззрение, позволяющих людям осознать себя, как общность, здесь и сейчас. Для искусствоведа – упорядочивание и определение типологии городского искусства – «рода пространственно-временных изобразительных искусств, произведения которого индивидуализируются из нехудожественных объектов, но чаще создаются специально для конкретного архитектурного и социального пространства в расчёте на свободный доступ неподготовленного зрителя» [16]. Понимание максимальной палитры типов художественных проявлений в общественной среде и соответствующий арсенал выразительных средств позволяет наиболее полно визуально репрезентировать локальную идентичность. Для чиновника, отвечающего за внешний облик города, это формулирование положений местных нормативно-правовых актов, фиксирующих необходимые стандарты удобства совместного проживания в определённых уникальных условиях, как часть локального общественного договора. А также формирование госзаказа на общественное искусство, адекватного актуальному социальному запросу.

Поводом же для данного исследования стал небольшой эксперимент, проведенный в ходе публичной встречи со школьниками. На просьбу схематично изобразить одной-двумя линиями город Владивосток автор статьи получил примерно одинаковые рисунки: две сопки с «телебашнями» на полукруглых вершинах, а ниже – прямоугольники домов и характерные пилоны Золотого и Русского мостов. Некоторые участники мастер-класса изобразили церковные купола-маковки. Это и есть небесная линия Владивостока – визуальная формула города, силуэт-визитка.

С точки зрения искусствоведения, по мнению автора статьи, небесная линия – это отдельный тип городского искусства вида «художественное благоустройство» (или «монументально-декоративное искусство») в его самом масштабном, градообразующем, проявлении, как и, например, колористика города или архитектурное освещение [17].

Художественная, а не функциональная, природа этого достаточно очевидного для горожан явления делает его уязвимым с юридической точки зрения, в отличие от, например, транспортной схемы или схемы водоснабжения, зафиксированных в виде отдельных разделов в генеральном плане – официальном проектом документе, на основании которого осуществляется планировка, застройка, реконструкция и иные виды градостроительной деятельности. Отдельно, закреплённого градостроительным кодексом, обязательного формата для небесной линии не существует. Но при наличии политической воли или общественного запроса найти механизмы регулирования небесной линии в рамках существующих возможностей нормотворчества вполне возможно. Так в правилах землепользования и застройки Владивостокского городского округа – официальном градостроительном документе – и в настоящий момент регламентируется высотность зданий, выделяются рекреации, объекты культурного наследия и их охранные зоны, а также «зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности» и «зона охраняемого природного ландшафта». Совокупность этих механизмов позволяет достаточно точно регулировать визуальный облик города, предопределять силуэт, выделять доминанты. Однако сейчас документ отражает больше интересы застройщиков и ангажированных ими политиков. Отсутствие внимания к общему удобству жителей

в данном определяющем нормативе становится причиной социальных конфликтов, сопровождающих каждую девелоперскую инициативу. Поэтому до дискуссии о проблемах идеологических, художественных, как локальная идентичность и, в частности, небесная линия, дело обычно не доходит. Однако такой дисбаланс и накопление критической массы проблем, как и трудности последующего исправления запущенной ситуации – это уже историческая традиция.

Спиро Костоф в своём, не потерявшем актуальности, исследовании 1991 года «Город обретает форму. Структуры и идеи в истории градостроительства» посвятил небесной линии отдельную главу. «Английское слово *skyline* («небесная линия») традиционно означало линию, где встречаются небо и земля. К очертаниям зданий на горизонте оно начало относиться не так давно, не ранее 1976 года, а распространение такое применение получило лишь к 1890 году. Совсем не случайно, что другое английское слово *skyscraper* («небоскрёб»), вошло в обиход как раз за то десятилетие, которое разделяет эти даты. Именно эта новая типология застройки или, скорее, скопление зданий такого рода кардинальным образом изменили и связь градоформы со своим природным окружением, и посылаемые ею идеологические сигналы» [6].

В России термин «небесная линия» появляется, благодаря знаковой статье Дмитрия Лихачёва «Небесная линия города на Неве» 1989 года [8]. Открытого конфликта с современной высотной застройкой в статье нет, настроение текста больше лирическое, но само время её появления в период перестройки, когда частные коммерческие инициативы берут верх над общественными интересами, выдаёт актуальную проблематику. Неспроста данный термин был поднят как лозунг широкого общественного протеста в 2000-х годах при обсуждении инициативы Газпрома по сооружению небоскрёба «Охта-центр». «Проект вызвал небывалый ажиотаж во многих слоях общества. Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП), структурное подразделение Правительства Санкт-Петербурга, проводил экспертную работу по изучению влияния башни на силуэт города. Была применена любопытная технология: на необходимой высоте и в нужном месте зависал вертолёт, который фотографировался из определенных точек города. Фактически противостояние дошло до того, что история вышла не только за рамки города, но и за пределы России – начала звучать критика со стороны ЮНЕСКО. В итоге проект, вызвавший столь неоднозначную реакцию, после разнообразных и многочисленных акций «за» и «против» отменили. В качестве некоего «компромисса» было выбрано новое, более удалённое от исторического центра место при одновременном увеличении высоты основной башни» [5].

Актуализация понятия «небесная линия» во Владивостоке, как и в приведённых исторических примерах, связана с хаотичной высотной застройкой. Строительный бум 2010–2020-х годов ставит под сомнение местные пословицы «Наш рельеф архитектурой не испортить» и «Здесь из каждого окна видно море» [7]. Запрос звучит на различных уровнях: бытовом, информационном, художественном, профессиональном, административном, научном. Вот лишь некоторые примеры.

«Криком души» можно назвать пост в соцсети, опубликованный в июле 2020 года, известным владивостокским фотографом Александром Хитровым: «Моя мечта проста – оставить в покое сопки города. Перестать застраивать их. Самый яркий пример – Орлиное гнездо. Она уничтожена. Обзора на 360 градусов уже нет. Лишь высотки. А взять другой пример, хороший – сопка Бурачка. Городская администрация совместно с Дирекцией общественных пространств данную локацию преобразила. Появилась удобная прогулочная зона: освещение, парковка, скамейки, лестницы и дорожки. Находиться там стало приятно. Сопки – это одна из визитных карточек города! Многие кричат об уникальном Владивостокском рельефе. Однако, при этом, так нещадно его уничтожают» [14].

Периодически к данной проблематике обращаются городские СМИ. Например, статья PrimaMedia 2022 года «Любоваться нельзя застраивать: что происходит с сопками Владивостока?» [9].

В июле 2018 года команда «Concrete Jungle» открыла в районе набережной Спортивной гавани арт-объект «Семь сопек Владивостока», созданный на деньги, собранные с помощью краудфандинговой платформы. Абстрактное произведение городского искусства, созданное в долговечных материалах, презентовалось как манифестация ценности уникального рельефа. И уже через три года Concrete Jungle открыли для публики Нагорный парк, в соответствии с собственным манифестом, представивший совершенно новые подходы к благоустройству и взаимодействию с владивостокскими доминантами.

Ещё один важный для исследуемой проблематики арт-проект – мурал «Остров Владивосток» на фасаде жилого дома по адресу Семёновская улица, 20, был реализован по заказу городской администрации художницей из арт-сообщества «33+1» Светланой Потаповой в 2023 году [12]. Эскиз был сделан по одноимённой станковой картине Лидии Козьминой. Найденный художницей метафорический образ Владивостока, как независимого острова-сопки, оказался настолько точным, что Козьминой пришлось делать авторский повтор картины. Одна копия – в коллекции Приморской картинной галереи, другая – в Государственном объединённом музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева. Мурал был принят горожанами также восторженно.

Образ города в картинах художников – одна из основ работы с небесной линией. Отражение города «в душах наших художников не случайно, здесь нет творческого произвола ярко выраженных индивидуальностей. За всеми этими впечатлениями чувствуется определенная последовательность, можно сказать, закономерность. Создаётся незыблемое впечатление, что душа города имеет свою судьбу, и наши писатели, каждый в свое время, отмечали определенный момент в истории развития души города» – писал Николай Анцыферов в своём труде «Душа Петербурга», формулирующем необходимые подходы к осмыслению локальной идентичности [1]. Анцыферов даёт ещё несколько важных и поэтических советов к постижению *genius loci* («духа города»):

- «Нужно охватить одним взглядом весь его облик в природной раме окрестностей. Пристальный – анализирующий и синтезирующий – взгляд с птичьего полета даёт самое главное: город ощущается как «нечеловеческое существо», с которым устанавливается поверхностное знакомство, и, может быть, даже здесь полагается начало усвоению его индивидуальности, конечно, в самых общих чертах».

- «Местность с яркой индивидуальностью в определенный час открывает наиболее полно скрытый в ней *genius loci*. Но нужно много раз пережить всё, связанное с данной местностью, чтобы уметь правильно определить наиболее сродную ей пору. Быть может, подобные суждения субъективны, но поиски выразительного часа не должны быть признаны всецело произвольными, а потому излишними. В них можно обрести познание некоторой правды о духе местности. Звуки и запахи должны быть также приняты во внимание при этих поисках».

Иллюстрацией озабоченности проблематикой репрезентации небесной линии Владивостока профессионального сообщества и муниципальной власти стала встреча, проведенная по инициативе администрации города в 2022 году. По итогам встречи ведущих урбанистов в газете «Владивосток» вышел материал «В сопки решено вдохнуть жизнь» [2]. Член градостроительного совета при главе города, архитектор Феликс Машков своё выступление посвятил комплексному подходу развития высотных доминант:

1. Ограничить высотную застройку: создать достопримечательное место или зону охраны природного ландшафта.
2. Увеличить транспортную связность и развитие общественного транспорта, соединяющего все вершины в единый маршрут.
3. Создать коммерческие и общественные точки притяжения у подножья и в «телах» самих сопкок.
4. Работать с соседским сообществом, живущим в шаговой доступности.

Особенно заметен интерес к морфологии города в научной среде Владивостока. Названия некоторых научных статей уже погружают в проблематику:

- «Структурно-морфологический анализ природных высотных доминант города Владивостока» [10].
- «Принципы застройки и ландшафтной организации вершин сопкок в урбанизированной среде» [11].
- «Особенности восприятия панорам города в системе видовых площадок города Владивостока» [18].
- «Формирование архитектурного ансамбля улицы Светланской во Владивостоке» [3].

В завершение беглого обзора социокультурной рефлексии по исследуемой теме, в качестве вывода, приведу две цитаты.

«Основная достопримечательность Владивостока – его своеобразный рельеф. Город амфитеатром раскинулся по склонам сопкок. Природные видовые площадки позволяют любоваться природной красотой и панорамой города» [4].

«Приморские города, расположенные на сложном рельефе, выделяются своими неповторимыми панорамами и колоритным силуэтом. В настоящее время большой процент застройки на сложном рельефе относится к категории жилья с повышенным моральным и физическим износом. В связи с быстро развивающимися социально-экономическими и градостроительными условиями проектные предложения по реконструкции жилой застройки, разработанные на основе устаревших методических и нормативных показателей, не способны в полной мере учитывать сложившуюся ситуацию с архитектурной средой. Но характерные формы рельефа и нестандартные природно-климатические условия требуют особого подхода в проектировании, способного учесть все нюансы уникальной ситуации. В работах, посвященных формированию городской среды Владивостока, выявлено, что при освоении сложного рельефа для целей жилищного строительства природно-климатическая специфика города зачастую не учитывается. Однотипная застройка, не взаимодействующая с ландшафтом, лишает индивидуальности даже самый необычный рельеф. Территориальный потенциал остается неиспользованным, архитектурная среда, в свою очередь, лишена комфорта и уюта. Поэтому потребность в архитектурно-градостроительной трансформации существующей архитектурной среды в условиях сложного рельефа – важнейший вопрос формирования комфортного городского пространства» [15].

Задача данной статьи – постановка проблемы в правильной терминологии. Решением должно стать масштабное исследование и концепция «Небесная линия Владивостока», сравнимая по объёму с «Колористическим планом» города или мастер-планом. Положения этой концепции должны стать основой для внесения изменений в генеральный план, правила землепользования и застройки, а также муниципальные правила благоустройства. Не претендуя даже на начало подобной концептуальной работы, автор статьи хотел бы поделиться некоторыми соображениями по её возможной будущей структуре.

Уже упоминаемый выше Спиро Костоф выделяет две составляющие небесной линии (одна не исключает другой): 1) «уникальные особенности рельефа» и 2) «господствующие над городом сооружения». Также он выделяет три «проектировочных критерия, определяющих материальное качество небесной линии»: 1) высота, 2) очертания, 3) ракурс. Далее он выделяет три традиционно важных вида ракурсов: 1) «с дороги, ведущей в город», 2) «с реки или моря», 3) с высоких точек в пределах города или его окрестностях». Во Владивостоке эти ракурсы имеют свою устоявшуюся терминологию:

- Гостевой маршрут, маршрут которого зафиксирован постановлением главы города Владивостока от 2012 года, без каких либо предписаний к высотности застройки и требований к её силуэту [13]. Большим упущением гостевого маршрута, ориентированного только на автомобильную дорогу, является игнорирование видовых раскрытий вдоль железнодорожного пути – финального участка легендарной Транссибирской магистрали, в настоящий момент представляющих собой за дворки гаражей, нелепые заборы, мусорные кучи и тому подобное.

- Морской фасад, упоминаемый в правилах благоустройства и постоянно звучащий в докладах и СМИ, однако юридически ничем не закреплённый;

- Видовые площадки на вершинах сопков, территория которых определена и защищена юридически зоной рекреации в правилах землепользования и застройки, но панорамный вид с которых – общественное достояние – ничем не защищён.

И в качестве последнего замечания хочется отметить, что официальные градостроительные документы, определяющие жизнь горожан, зачастую не воспринимаются горожанами из-за своей массивности и сухой стилистики изложения. Автор статьи считает, что каждый подобный документ должен включать раздел с материалами для популяризации, где основные положения должны быть представлены в инфографике и коротких тезисах-слоганах, удобных к тиражированию в СМИ и даже в сувенирной продукции. Вот рисунок, раскрывающий основы работы с небесной линией Владивостока, по мнению автора статьи.



1. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. — Санкт-Петербург. : Брокгауз-Ефрон, 1922. — 228 с.
2. В сопки решено вдохнуть жизнь \\\ Владивосток. — № 4892 (6597). — 2022.
3. Ерышева Е. А., Моор В. К. Формирование архитектурного ансамбля улицы Светланской во Владивостоке \\\ Вестник Инженерной школы Дальневосточного федерального университета. — Владивосток, 2012.
4. Ильяшенко Е. С. Культурное наследие г. Владивостока \\\ Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвящённой 10-летию кафедры «Социально-культурный сервис и туризм», под ред. Чернова В. А. — Хабаровск, 2013. — С. 85-88.
5. Касьянов Н. В. О некоторых тенденциях в современной имиджевой застройке Москвы, Санкт-Петербурга и Владивостока // Современная архитектура мира. — М., 2017. — С. 109-147.
6. Костоф С. Город обретает форму. Структуры и идеи в истории градостроительства / пер. с англ. — М.: Strelka Press, 2022. — 496 с.: ил.
7. Кротов А. А., Плотникова Н. Н. Азбука Владивостока. — Владивосток, 2020. — 64 с., ил.
8. Лихачев Д. С. Небесная линия города на Неве // Наше наследие. — М., 1989. № 1. — С. 8–13.
9. Любоваться нельзя застраивать: что происходит с сопками Владивостока? // Primamedia. — 2022. URL: <https://primamedia.ru/news/1342890/> (дата обращения: 13.03.2023)
10. Назарьева Е. О., Моор В. К., Ерышева Е. А. Структурно-морфологический анализ природных высотных доминант города Владивостока \\\ Архитектура и дизайн: история, теория, инновации : материалы второй международной научной конференции. — Владивосток, 2017. — Вып. 2. — С. 130-134.
11. Назарьева Е. О., Моор В. К., Ерышева Е. А. Принципы застройки и ландшафтной организации вершин сопки в урбанизированной среде \\\ Новые идеи нового века. — Владивосток, 2017. — Т. 2.
12. Официальный сайт 33+1. URL: <http://33plus1.ru/facade/island> (дата обращения: 13.03.2023)
13. Постановление главы города Владивостока \\\ Официальный сайт администрации города Владивостока; URL: <https://www.vlc.ru/documents/nap-heads-and-administration-of-Vladivostok/37772/> (дата обращения: 19.03.2023)
14. Хитров А. // Вконтакте; URL: https://vk.com/wall-70025398_7367 (дата обращения: 19.03.2023)

15. Цыба Е. Д., Моор В. К., Гаврилов А. Г. Недостатки и противоречия сложившейся архитектурной среды в условиях сложного рельефа в городе Владивостоке \ \ Материалы V международной научной конференции. – Владивосток, 2021. – Вып. 5.

16. Шугуров, П. Е. Проблемы терминологии в области городского искусства // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-3.; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23724> (дата обращения: 09.03.2023)

17. Шугуров, П. Е. Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивостока: диссертация ... кандидата искусствоведения: 24.00.01. – Владивосток : ДВФУ, 2019. – С. 45.

18. Ямковой Г. Д., Моор В. К., Гаврилов А. Г., Особенности восприятия панорам города в системе видовых площадок города Владивостока \ \ Архитектура и дизайн: история, теория, инновации : материалы второй международной научной конференции. – Владивосток, 2017. – Вып. 2. – С. 167-170.

ISBN 978-5-7444-5694-8



9 785744 456948