



ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 43 (2025)

КУКИ и Т

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 43 (2025)



Симферополь
2025

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 10 от 26.11.2025 г.)*

Редакционная коллегия:

Главный редактор – В. А. Горенкин, заслуженный работник культуры Республики Крым, кандидат политических наук, доцент, ректор ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Заместитель главного редактора – А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и информационной политике ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Члены редакционной коллегии:

*Б. П. Борисов, доктор философских наук, профессор
А. А. Горбачев, доктор педагогических наук, профессор
Э. Э. Ибрагимов, доктор экономических наук, доцент,
заслуженный работник образования Республики Крым
Н. И. Лубашова, доктор философских наук, профессор
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
А. В. Норманская, кандидат культурологии, доцент,
заслуженный работник культуры Республики Крым
О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор
О. В. Романько, доктор исторических наук, профессор
А. В. Севастьянов, кандидат исторических наук
М. Р. Скоробогатова, доктор педагогических наук, доцент
А. А. Хлевов, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник образования Республики Крым
С. П. Шендрикова, доктор исторических наук, профессор,
заслуженный работник образования Республики Крым
А. Д. Шоркин, доктор философских наук, профессор*

*Г. Н. Гржебовская, заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым, – литературный редактор
И. В. Четурина, кандидат филологических наук, доцент, – ответственный секретарь
О. П. Давыдова, кандидат филологических наук, доцент, – консультант по английскому языку*

Таврические студии, № 43 / ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма». – Симферополь: ООО «Антиква», 2025. – 64 с.

Учредитель: Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Журнал включен в национальную информационно-аналитическую систему «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несет. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2025
© Оформление (оригинал-макет), ООО «Антиква», 2025

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ТУРИЗМ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ ОБЩЕСТВА

УДК 301:008+796.51(470:75)

К. С. Гнатенко

Межкультурная коммуникация в истории экскурсионного дела в Крыму: механизмы взаимодействия и трансляции смыслов

Статья посвящена исследованию исторического опыта развития экскурсионного дела в Крыму как инструмента межкультурной коммуникации и формирования культурных наработив в полигэтничном регионе. Актуальность работы обусловлена современным государственным интересом к развитию крымского туристического кластера как катализатора социально-экономического развития, что подчеркивается на высшем политическом уровне. На конкретных исторических примерах автор демонстрирует многофункциональную роль экскурсии, которая выступала не только в качестве образовательного, но и коммуникативного феномена, выполнившего когнитивную, аксиологическую и идентификационную функции.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, полигэтничный регион, история, культуры, туризм, экскурсия, педагогика, обучающиеся, Крым, Россия.

Введение. Возвращение Крыма в состав Российской Федерации на правах субъекта в 2014 г. остро ставит вопрос изучения социокультурной, экономической, этнической и политической жизни региона на разных этапах его истории. Президент В. В. Путин неоднократно излагал свою позицию относительно состояния и развития туристской отрасли в Крыму. Так, 17 августа 2015 г. в Ялте на заседании президиума Государственного Совета РК, посвящённого развитию туристской отрасли, В. В. Путин, развивая тему внутреннего туризма в России, особое внимание уделил крымскому направлению, обозначив перспективные направления развития, такие как «...высокое качество сервиса, и удобная логистика,

широкий выбор гостиниц разной ценовой категории, строгие экологические и природоохранные стандарты, доступность объектов культурно-исторического наследия для людей. В том месте, где мы с вами находимся, считаю, это особенно важно и особенно интересно» [1]. На заседании была отмечена роль внутреннего туризма «как катализатора социально-экономического развития регионов России и, в частности, Крыма» [2].

В контексте вышеизложенного подчеркнем, что интерес к развитию внутреннего туристского кластера в Крыму лежит в плоскости государственных интересов, и факт обсуждения вопросов крымской туристической индустрии на самом высоком уровне – тому подтверждение.

Изучение истории экскурсионного дела в Крыму сквозь призму межкультурной коммуникации позволяет выявить ключевые механизмы диалога культур на стыке различных этнических, религиозных и социальных групп. Полуостров, будучи «перекрёстком цивилизаций», на протяжении веков аккумулировал многослойное культурное наследие, которое экскурсионная практика систематически преобразовывала в общедоступный нарратив.

Исследование межкультурной коммуникации в истории экскурсионного дела Крыма требует комплексного методологического подхода, объединяющего методы из различных гуманитарных дисциплин. Ключевыми направлениями являются культурно-антропологический анализ, историко-сравнительный метод, семиотический подход и дискурсивный анализ. Эти методы позволяют раскрыть механизмы взаимодействия культур и трансляции смыслов через экскурсионную практику.

Культурная антропология изучает этнические культуры в аспекте их различий и взаимодействия. В контексте экскурсионного дела Крыма этот подход позволяет: проанализировать, как экскурсионные нарративы отражали и формировали культурные идентичности разных этнических групп (греков, крымских татар, русских и др.); исследовать роль гидов как медиаторов культур, их языковую и культурную компетенцию; оценить, как экскурсионные маршруты и тексты учитывали многообразие культурных традиций полуострова.

Историко-сравнительный метод предполагает анализ изменений в экскурсионном деле на разных исторических этапах. Для Крыма это означает: сравнение экскурсионных практик имперского, советского и постсоветского периодов, выявление преемственности и разрывов; анализ влияния политических изменений на содержание и формы экскурсий; сопоставление крымских экскурсионных нарративов с практиками других регионов Российской Федерации.

Семиотический метод изучает знаки и символы в культурных объектах. В экскурсионном деле: анализ визуальных материалов (открыток, фотографий, карт), где архитектурные памятники и ландшафты выступают как знаки «крымской идентичности»; интерпретация языковых особенностей экскурсионных текстов – как в них кодировались культурные ценности и стереотипы; исследование ритуалов и практик, связанных с посещением исторических мест (например, паломничество к пещерным городам).

Дискурсивный подход позволяет изучить, как через экскурсионные нарративы конструировались определённые версии прошлого и настоящего. Для Крыма это означает: анализ дискурсивных стратегий, использовавшихся для продвижения Крыма как курорта (например, акцент на «целебном климате» в имперский период); выявление противоречий в интерпретации культурного наследия – как в разные эпохи подавались крымско-татарская, греческая, русская и другие культурные традиции; исследование того, как в экскурсионных рассказах отражались и трансформировались колониальные и имперские нарративы.

Изложение основного материала. История Крымского полуострова – это тысячелетия, насыщенные событиями, отразившимися в судьбах всех народов, в разное время здесь проживавших. В результате перемещения племен и смены цивилизаций происходили наложение и смешение культур, языков, религий. Интерес к изучению региона обусловлен и тем, что Крым в силу своего географического положения во многом стал конечным пунктом назначения, некой территорией оседлости.

Крымская земля хранит вековые тайны, и ныне привлекающие внимание как представителей ученого сообщества, так и путешественников-любителей. Наследие, которое оставили наши предки, изучается археологами, историками, естествоиспытателями, культурологами, философами, краеведами.

Если говорить о первых организованных экскурсионных маршрутах по Крыму, то они получили свое отражение в

трудах многих известных отечественных и зарубежных ученых и путешественников-натуралистов: именно естественнонаучные труды и путешествия стали основой экскурсионных маршрутов и рассказов, легли в основу методических разработок первых экскурсионных текстов. В контексте данной темы обратим внимание на тот факт, что само понятие «экскурсия» в конце XIX – начале XX в. имело широкое применение. Так, например, геолог и естественноиспытатель М. П. Рудский в «Предварительном отчёте о поездке в Крым летом 1894 года» пишет: «Во время моей экскурсии я посетил морские берега Крыма, солёные озёра и Сиваш. Некоторую часть времени я уделил Крымским месторождениям изверженных пород» [3, с. 24]. Это свидетельствует о научной подоплеке авторской «экскурсии», в ходе которой было обследовано Южное побережье: «И так, на Южном берегу отсутствуют следы положительного передвижения береговой линии, но точно также мне нигде не удалось наблюдать следов отрицательного передвижения береговой линии т. е. подводных террас или после третичных морских отложений выше уровня моря» [3, с. 25]. В описании поездки имеется диаграмма осадков и геологическая карта, что подтверждает сугубо научный интерес ученого к природным процессам. Кроме этого автором предложен сравнительный анализ: «На этом месте, кажется мне, следует отметить факт, что Южный берег между мысом Ая и Судаком (или скорее местом, лежащим несколько западнее Судака где то около мыса Айока) и Южный Берег между Судаком и Феодосией различаются не только отсутствием и присутствием следов поднятия, но и другими чертами» [3, с. 36].

Изучив отчет М. П. Рудского, следует отметить, что перед тем, как отправиться в путешествие на Крымский полуостров, автором был составлен маршрутный лист и разработана «научная» экскурсионная программа путешествия. География путешествия М. П. Рудского обширна, он посетил Южный берег, озёра Керченского полуострова, Севастопольскую бух-

ту, реки Качу, Альму, Бельбек, города: Евпаторию, Феодосию, Судак; Тарханкутский полуостров, бухту Ак-Мечети, Караджский залив, Арабатскую стрелку, Мыс Казантип. Из вышеизложенного следует, что экскурсия М. П. Рудского была предпринята в исключительно научных целях. Вместе с тем коммуникативная адаптация данного материала на сегодняшний день дает современной турииндустрии уникальную возможность избежать фальсификаций и ограждений.

В контексте данной научной разработки следует выделить естественнонаучные экскурсии для преподавателей и обучающихся. Такие экскурсии всегда пользовались большой популярностью среди крымских образовательных учреждений конца XIX – начала XX в. В результате такие экскурсии стали неотъемлемой частью учебного процесса. Так, например, в 1900 г. в научно-популярном и педагогическом журнале «Естествознание и география. Научно-популярный и педагогический журнал» была опубликована статья «О значении естествознания для средней школы», в которой педагогом Т. Тимофеевым приводятся аргументы в пользу естествознания: «...всякий, кому приходилось наблюдать детей, знает, как легко бросает ребёнок свои самые дорогие игрушки, когда ему предлагают идти гулять, как весело и привольно чувствует он себя среди окружающей природы, с каким интересом относится к каждому животному, к каждому растению, к каждому камню; и эти игрушки природы он всегда предпочитает самым занимательным игрушкам своей детской» [6, с. 35]. Необходимость ввести в учебный процесс естествознание в качестве самостоятельного предмета было аргументировано педагогом Т. Тимофеевым с позиции экономической целесообразности: «Особенно важно в этом отношении знакомство учащегося с естествознанием для нас, жителей России, страны, в изобилии наделённой естественными богатствами, которые ждут только рук для их эксплуатации» [6, с. 33]. Инструментом реализации педагогической инициативы и вовлечения учащихся

в процесс естествознания послужила учебная экскурсия – как самый доступный и популярный способ передачи знаний в рамках учебного курса. Межкультурная коммуникация выступает ключевым механизмом обучающих экскурсий, превращая их из простого ознакомления с объектами в процесс осмысленного межкультурного диалога, в ходе которого выполняются такие функции межкультурной коммуникации, как когнитивная (познавательная), аксиологическая (ценностная), коммуникативная и идентификационная.

Наряду с естественно-научным необходимо выделить литературное и историко-патриотическое направления учебных экскурсий по Крыму. В статье «А. С. Пушкин как поэт природы» педагога А. П. Зaborского, опубликованной в журнале «Естествознание и география. Научно-популярный и педагогический журнал» за 1900 г., подчеркивается значение, которое имели для обучающихся Пушкинские экскурсии: «...всякий, кто проникается «живой прелестью» пушкинской поэзии, проникается тем самым и любовью к жизни, этой соединённой любовью – великого человека и великого поэта – художника» [5, с. 37]. Таким образом, в рамках курса русской литературы и знакомства с творчеством А. С. Пушкина учащиеся могли посетить те места в Крыму, где бывал великий русский поэт: «Не ограничиваясь чествованием великого поэта в стенах учебного заведения, симферопольское Императора Николая II реальное училище устроило две «Пушкинские» экскурсии – в Бахчисарай и на Южный берег Крыма для ознакомления учащихся с теми местами, которые производили на душу поэта сильное впечатление» [5, с. 80].

Подготовка к этому экскурсионному путешествию была основательной: затраты на проезд, проживание, питание для обучающихся и педагогического состава заранее подсчитывались, разрабатывался экскурсионный маршрут из Симферополя в Бахчисарай; составлялся сценарий посещения Бахчисарайского дворца, между учащимися распределялись роли: «У воспетого Пушкиным

знаменитого «Фонтана слёз» один из учеников очень выразительно прочёл поэму «Бахчисарайский фонтан <...> После чего разбирались местные уголки – со стороны флоры, фауны и топографии...» [5, с. 80]. Таким образом, Пушкинская экскурсия дополнялась естественно-научными наблюдениями учащихся, связанными с ботаникой и географией.

Второй день Пушкинской экскурсии предусматривал посещение Южного берега с целью осмотра Ливадии, Ореанды, Мисхора, Алупки и Фороса. В Ливадии экскурсантов встретил управляющий, который стал для них гидом по территории царского имения, а экскурсоводами были назначены военные и служащие Ливадийского дворца: «...управляющий дворцовым имением генерал-майор Леонид Дмитриевич Евреинов предоставил в полное распоряжение экскурсантов военных-проводников и садовников для ознакомления с имением и, живо интересуясь впечатлением маленьких «соглядатаев», презентовал «памятку» о Ливадии, а лицам прекрасного пола – по роскошному букету» [5, с. 81]. В роли экскурсоводов выступали и педагоги, сопровождавшие учащихся. Благодаря этому при осмотре царского имения не терялась тематическая направленность экскурсии.

Следующим пунктом на пути экскурсантов были Ореанда и Мисхор. В великолукняжеском имении Романовых Ай-Тодор управляющий имением Г. Ф. Лигнау устроил радушный приём – «показал воспитанникам дворец и вообще всё имение с его богатейшими виноградниками и оранжереей, цветниками, г. Лигнау пригласил экскурсантов отведать «хлеба – соли» [5, с. 81–82]. Пушкинская экскурсия успешно выполнила свою познавательную функцию. Участники не ограничились углублением знаний в сфере литературы и поэтического наследия А. С. Пушкина – у них возник живой интерес к смежным дисциплинам: географии, ботанике и истории. Таким образом, образовательная ценность мероприятия оказалась выше изначальных ожиданий: оно не только углубило понимание пушкинского наследия, но и по-

служило катализатором для дальнейшего изучения смежных научных областей.

По инициативе администрации земских школ, реальных училищ, а также попечительских советов с привлечением частной инициативы и меценатской помощи устраивались и историко-патриотические экскурсии. Так, в рамках патриотического воспитания молодежи по инициативе директора училища П. И. Бракенгеймера в 1900 г. было принято решение организовать «Суворовскую» экскурсию для учащихся Симферопольского Императора Николая II реального училища. Отчет по итогам проведенной экскурсии напечатан в 1900 г. в «Научно-популярном и педагогическом журнале», № 8: «Ввиду громадного образовательного значения предполагаемой экскурсии, желательно было сделать её доступной возможно большему числу воспитанников. С этой целью П. И. Бракенгеймер определил размер денежного взноса каждого воспитанника пятью рублями. <...> С целью удешевления продовольственной части, решено было самим готовить себе пищу, для чего были приобретены чугунные эмалированные котлы и несколько жестяных чайников» [4, с. 23].

Путешествие по Крыму всегда было затратным, поэтому вопрос экономии денежных средств выступал основным при разработке любого экскурсионного маршрута. Маршрут «Суворовской» экскурсии географически проходил через Бахчисарай, Коккозы, подъем на Ай-Петри, спуск в Ялту, посещение Ливадийского дворца и дорогу обратно в Симферополь через Алушту и Кучук-Узень (Малореченское), Профессорский уголок (дач профессоров Умова, Голубева), Туак-Искуть-Капсихор (Морское). Маршрут также проходил через Воронскую и Кутлак-Судакскую долины, Судак, Новый Свет, Тоткара-Кишлав (перевал), Карасубазар (Белогорск), Симферополь [4, с. 25].

По сценарию «Суворовской» учащиеся и преподаватели сделали остановку на Ай-Петри и ознакомились с биографией А. В. Суворова, прослушав патриотический рассказ о прославлен-

ном полководце. Одновременно остановка на Ай-Петри была приурочена к чествованию императрицы Александры Федоровны в день ее рождения 25 мая (по ст. ст.) 1900 г. Учащиеся отправились изучать окрестности с точки зрения географии и ботаники, педагоги провели урок естествознания на природе.

В момент проведения экскурсионные маршруты могли корректироваться. Так, в «Суворовскую» экскурсию были внесены изменения. Когда учащиеся с педагогами спустились в Ялту, было объявлено свободное время на купание в море: «... вода на 27 мая 1900 г. была комфортной температуры 17 гр. по С» [5, с. 28]. После купания экскурсанты гуляли по Ялте уже согласно запланированному маршруту. При посещении городского кладбища экскурсовод сообщил следующее: «Ялта во времена суворовские тоже была обагрена кровью русских: рота наших солдат изменнически была окружена пре-восходными силами турок; несмотря на это, суворовские солдаты, помня заветы своего полководца, не знавшего слова отступление, предпочли скорее погибнуть, чем сдаться» [5, с. 28–29]. В данном случае речь о Брянском мушкетном полке, который в июле 1774 г. отразил атаку турецкого десанта, превосходящего по численности наши силы.

Как и в случае «Пушкинской», по ходу «Суворовской» экскурсии учащиеся не только усваивали материал, посвященный великому полководцу России, но и занимались изучением окружающей природы. Таким образом, патриотическое воспитание молодежи, которое являлось основной целью экскурсии, естественным образом дополнялось познанием окружающей флоры и фауны Крыма в рамках естествознания. По результатам каждого дня экскурсии подводились итоги, а по возвращении в Симферополь проведен анализ экскурсионного маршрута для его дальнейшей популяризации.

Организовывались и экскурсионные поездки для учащихся и педагогов с материковой части Российской империи. Так, в 1905 г. московский научно-познавательный журнал «Вестник воспитания» напечатал отчет об экскурсии

народных учителей в Крым [7, с. 81], в которой участвовали педагоги из Владимирской, Тверской, Пензенской, Курской и Калужской губерний. Маршрут экскурсии начинался в Москве, проходил через Бахчисарай и заканчивался на Южном берегу, где планировалось провести основную часть времени путешествия. Обратный маршрут прошел по морю через Одессу и по железной дороге с остановкой в Киеве. Финансовая часть являлась основной темой для дискуссий во время подготовки к экскурсии. Самыми затратными пунктами стали проезд и проживание. Однако организация экскурсии предусматривала масштабное льготирование расходов участников, что существенно снизило общую стоимость поездки.

Основные льготы и преференции:

- морской переход – по сниженной ставке 1 руб. 15 коп. с человека;
- железнодорожный участок Киев – Москва – оплата лишь $\frac{1}{4}$ от полной стоимости билета;
- бесплатное проживание (предоставление квартир);
- свободный доступ к культурным и рекреационным объектам: музыкальным концертам, библиотекам-читальням, купальням;
- бесплатный водный транспорт: пароход по Днепру и катера для осмотра Севастополя;
- полное содержание экскурсантов в Одессе за счёт городского бюджета.

Структура и итоговая стоимость:

- часть обедов экскурсанты готовили самостоятельно (например, в Ялте затраты составляли 16–18 коп. на человека);
- общая стоимость экскурсии на одного участника – 47 рублей;
- финансирование: преимущественно за счёт личных средств учителей;
- дополнительная поддержка: Московское уездное земство выделило по 40 рублей на каждого из четырёх своих учителей [7, с. 82].

Благодаря комплексу льгот и рациональной организации питания, поездка оказалась финансово доступной для участников. С точки зрения межкультурной компетенции анализ материала

демонстрирует, что экскурсия народных учителей в Крым выполнила многофункциональную коммуникативную функцию. Мероприятие не ограничилось передачей знаний «сверху вниз» – оно создало пространство для горизонтального обмена профессиональным опытом между педагогами. В ходе совместных наблюдений, обсуждений и рефлексии участники делились методиками преподавания; сопоставляли региональные образовательные практики; формировали общие представления о культурно-историческом потенциале Крыма как образовательной среде.

Поездка в Крым для педагогов с материловых территорий Российской империи стала опытом погружения в полиэтнический контекст (взаимодействие с крымско-татарским, греческим, армянским и другими сообществами); природно-географическую специфику региона (от горных ландшафтов до прибрежных экосистем); историческую многослойность пространства (античные руины, средневековые крепости, имперские дворцы). Это способствовало формированию гибкого восприятия культурного разнообразия и умения интерпретировать локальные феномены в общеимперском контексте.

С позиции межкультурной компетенции экскурсия реализовала три ключевые функции: коммуникативную (создание среды для профессионального диалога); когнитивную (расширение представлений о культурном многообразии империи); практико-ориентированную (перенос опыта в педагогическую деятельность). Таким образом, её ценность выходит далеко за пределы «экскурсионного досуга». Это был инструмент формирования межкультурного мышления и профессиональной солидарности педагогов в масштабах Российской империи.

Итак, экскурсионное дело в Крыму зарождалось благодаря научно-исследовательским экспедициям известных отечественных и зарубежных ученых – ботаников, географов, историков и т. д. Еще в начале XIX в. такие деятели науки, как П.-С. Паллас, П. И. Сумароков,

Фредерик Дюбуа де Монпере и другие, путешествуя по полуострову, составляя свои гербарии, карты, справочники, отчеты, сами того не подозревая, проектировали маршруты будущих научно-познавательных экскурсий в Крыму.

Многовековая история и культурное многообразие Крыма выступают ключевыми факторами его устойчивой привлекательности как межкультурного коммуникационного пространства. На протяжении столетий полуостров сохраняет статус точки притяжения для путешественников – как отечественных, так и зарубежных, – благодаря уникальному синтезу: этнических традиций (крымско-татарской, греческой, армянской, русской и др.); религиозных (христианских, мусульманских, иудейских памятников); природных и архитектурных ландшафтов, несущих многослойные культурные коды. Ор-

ганизация учебно-познавательных экскурсий в XIX–XX вв. (включая маршруты «Пушкинская», «Суворовская» и др.) демонстрирует системную роль туризма в межкультурном диалоге.

Выводы. Культурная многослойность Крыма и опыт организации образовательных экскурсий подтверждают: полуостров остаётся не просто туристическим объектом, но и живым пространством межкультурного диалога, где прошлое и настоящее взаимодействуют для формирования общего культурного поля. Это красноречиво свидетельствует о значимости подобных мероприятий и на сегодняшний день. Одной из главных проблем учебно-познавательных экскурсий всегда была финансовая часть, которая в разное время решалась посредством частных вложений, меценатской помощи, выделения бюджетных средств.

-
1. Заседание президиума Государственного совета г. Ялта. – Текст: электронный. – URL: <http://www.kremlin.ru> (дата обращения: 27.11.2025).
 2. РИА Новости Крым. Архив рубрики. – Текст: электронный. – URL: <http://www.crimea.ria.ru> (дата обращения: 27.11.2025).
 3. Рудский М. П. Предварительный отчет о поездке в Крым летом 1894 года / М. П. Рудский // Записки Новороссийского общества естествоиспытателей. – 1895. – Т. 20, вып. 1. – С. 24–48.
 4. Свищов Е. Суворовская образовательная экскурсия воспитанников Симферопольского Императора Николая II реального училища / Е. Свищов // Естествознание и география: научно-популярный и педагогический журнал. – 1900. – № 8. – С. 23–41.
 5. Пушкинская экскурсия // Естествознание и география: научно-популярный и педагогический журнал. – 1900. – № 5. – (Хроника). – С. 80–82.
 6. Тимофеев Т. О значении естествознания для средней школы / Т. Тимофеев // Естествознание и география: научно-популярный и педагогический журнал. – 1900. – № 1. – С. 29–36.
 7. Экскурсия народных учителей в Крым // Вестник воспитания. – 1905. – № 5. – С. 81–83.

Intercultural Communication in the History of Crimean Excursions: Mechanisms of Interaction and Meaning Transmission

The article explores the historical experience of the development of the excursion business in the Crimea as a tool of intercultural communication and the formation of cultural narratives in a multiethnic region. The relevance of the work is due to the modern state interest in the development of the Crimean tourism cluster as a catalyst for socio-economic development, which is emphasized at the highest political level. Using specific historical examples, the author demonstrates the multifunctional role of guided tours. It acted not only as an educational, but also as a communicative phenomenon that performs cognitive, axiological and identification functions, contributing to professional exchange and the formation of intercultural competence.

Keywords: *intercultural communication, multiethnic region, history, culture, tourism, excursion, pedagogy, students, Crimea, Russia.*

УДК 338.48

B. A. Шилина

Перспективы развития культурно-познавательного туризма в Крыму: архитектурно-музейный вектор

В исследовании анализируются перспективы развития культурно-познавательного туризма в архитектурно-музейной парадигме. Предлагаются варианты городского экскурсионного маршрута в сочетании с музейной тематической экспозицией.

Ключевые слова: наследие, туризм, культурно-познавательный туризм, экспозиция, маршрут, Южный берег Крыма.

Введение. Туристско-экскурсионные организации Крыма обладают богатыми практиками и опытом, что позволяет активно использовать музейный ресурс и определять перспективные и востребованные направления его развития. Изучению и актуализации культурно-исторического наследия Российской Федерации посвящены труды А. М. Кулемзина, И. С. Барчукова, В. А. Квартального, Т. С. Курьяновой и других исследователей, которые определяют, что одним из приоритетных направлений туризма является культурно-познавательный туризм, в основе которого лежит использование объектов исторического наследия. М. Д. Сушинская выделяет восемь его видов, из которых в данной работе рассматриваются три: туризм наследия, культурно-исторический и тематический [70]. Цель данного исследования – обосновать новые направления в актуализации потенциала музейной и туристской экскурсионной деятельности, выявленные в результате изучения отдельных памятников

архитектурно-исторического наследия Большой Ялты; обозначить перспективы создания нового экскурсионного маршрута – «Стилистическое многообразие творческого наследия зодчих крымского Южнобережья».

Изложение основного материала. Существует обширный перечень обзорных и тематических экскурсий по Ялте и Южному берегу Крыма (ЮБК), которые интересно и научно иллюстрируют природные и исторические памятники и полностью отвечают запросам аудитории [1]. В данном случае внимание обращено на историко-архитектурный аспект. Большая Ялта – это уникальный регион, где расположены всемирно известные дворцы и разнообразные ландшафтные парки, модные виллы и курортные пансионаты XIX – начала XX века. Менее известны городские объекты, созданные местными архитекторами – Н. П. Красновым, братьями В. Г. и Н. Г. Тарасовыми, П. К. Теребеневым и др. Ранее нами был предложен цикл городских экскурсий на

данную тему (с финальным выездом на загородные объекты Ливадия, Чайр, Харакс, Дюльбер), который рассматривает различные художественные стили, характерные для городской застройки этого периода: «восточный», «неогрек», «ренессанс», «мизери» [5, с. 45]. Продолжением цикла может служить однодневный экскурсионный маршрут по Ялте с объездом архитектурных памятников, каждый из которых принадлежит определённому стилю. Маршрут позволяет единовременно ознакомить аудиторию с многообразием греческой застройки, а также с творчеством и биографией известных архитекторов и заказчиков. Модуль построения нового городского маршрута состоит из трёх частей: 1) осмотр экспозиции, посвящённой градостроительству в местном историко-литературном музее; 2) городская пешеходная экскурсия; 3) выезд на автобусе в восточную часть города для осмотра финального объекта «План-жи-сарай» (стиль «барокко» с элементами эклектики), что позволит суммировать характерные архитектурные детали городских объектов данного маршрута.

В центральной части Ялты компактно расположены строения, которые рационально используются (музеи, различные учреждения) и представляют собой образцы городской застройки. Маршруты Е. О. Майтова на ул. Пушкинской, 25 (ныне главное здание историко-литературного музея), где аудитория знакомится с историей градостроительства с 1837 года, представлены как в стационарной экспозиции, так и на выставке. Тематико-экспозиционные комплексы состоят из фотографий, рисунков, альбомов, различных схем и чертежей; межвитринное пространство заполнено макетами строений, в том числе исчезнувших с карты города [6]. Само здание выстроено по заказу известного предпринимателя и мецената Е. О. Майтова в стиле «модерн». В первое десятилетие XX века увлечение модерном серьезно затронуло отечественных, в том числе таврических архитекторов. Характерные примеры – «Белая дача» А. П. Чехова в Аутке

(арх. Л. Н. Шаповалов) и гостиница «Метрополь» (арх. О. Э. Вегенер). Используя различные направления модерна, они создали оригинальные и выразительные в художественном плане строения. Особняк, как и первый собственный дом на улице Николаевской, архитектор М. П. Краснов построил в духе венского «сецессиона» (заметная стилизация).

Следующая часть модуля – пешеходная экскурсия по маршруту: ул. Пушкинская – Набережная – ул. Екатерининская – ул. Кирова (бывшая Аутская). Новый объект осмотра – особняк Е. Ф. Лищинской на Екатерининской, 8 (арх. П. К. Теребенев, восточный стиль). Сегодня это музей Леси Украинки, которая жила здесь в 1897 году и создала известный стихотворный цикл «Крымские отзвуки». В восточном стиле зодчим были выстроены ещё несколько зданий, которые составили архитектурный ансамбль Екатерининской улицы. В подражание первой «Ливадии» реализованы интересные проекты на Набережной и Садовой. Отметим, что Теребенев является создателем собора Александра Невского в Ялте (1902 г.).

Архитектурный облик Южнобережья первоначально складывался под влиянием «восточного» стиля, разработанного столичными архитекторами. Так, И. А. Монигетти украшал царское имение резным деревом в виде карнизов, крыш, изящных переплётов, окон и дверей, балконов и веранд [3, с. 54].

Продолжение осмотра – особняк композитора А. А. Спендиарова на Екатерининской, 3 (арх. Н. П. Краснов, неоклассический стиль, так называемый «неогрек»). Выстроен в 1889 году по образцу Эрехтейона, храма афинского некрополя. Композитор проживал в Ялте с 1901 по 1916 год. Его дом являлся центром музыкальной культуры ЮБК. Здесь бывали А. Оренский, Ф. Шаляпин, А. Глазунов, С. Рахманинов. Использование декоративных элементов, заимствованных из античного наследия: колонн классических ордеров, решётчатых балюстрад, увлекали архитекторов и при создании дворцов на ЮБК, напри-

мер, «Чайир» в Мисхоре (владение вел. кн. Анастасии Николаевны), где был разбит классический парк [3, с. 89].

Следующий памятник расположен на ул. Кирова, 17, – городское поместье генерал-лейтенанта А. Л. Бертье-Делагарда. Особняк проектировал хозяин с помощью Н. П. Краснова – в стиле французского ренессанса (1901–1902 годы). Экстерьер фасада декорирован лепными деталями и майоликой с цветным орнаментом; верхняя часть обширного сада соединена со вторым этажом дома, перекидным мостиком и ажурной железной решёткой [2, с. 53]. Военный инженер Бертье-Делагард был известен в профессиональной сфере как строитель торговых портов в Новороссии (Одесса, Феодосия, Ялта) и судостроительного адмиралтейства в Севастополе. Выйдя в отставку, он поселился в Ялте, занялся научной и общественной деятельностью, исследовал военную и гражданскую архитектуру средневековой Таврики, написал историю монетного двора Херсонеса, собрал уникальную библиотеку, обширный научный архив и нумизматическую коллекцию (часть книг и документов хранится в Центральном музее Тавриды в Симферополе).

Модный курорт, каким становится Южный берег к концу XIX века, испытывал потребность в познавательной информации о природе и истории края. Бертье-Делагард принимал активное участие (товарищ председателя) в деятельности «Крымского горного клуба» (с 1904 г. «Крымско-Кавказский»). Ялтинское отделение клуба проводило серьёзную работу по организации экскурсий, походов, прогулок, играло важную роль в развитии туризма [1, с. 27].

Последний адрес пешеходной экскурсии – дача Омюр (ул. Кирова, 32), где с октября 1898 по апрель 1899 года проживал А. П. Чехов. Дом принадлежал актрисе К. М. Иловайской, которая с мужем-генералом устроила здесь недорогой и комфортный пансион. Архитектор К. Р. Овсяный выстроил особняк в стиле английской готики, строго по его

канонам. В Ялте Чехов познакомился с М. Горьким, а зимой 1901–1902 годов на дачу в гости к дочери княгине М. Л. Оболенской приезжал Н. Л. Толстой (события отмечены мемориальной доской). Известно, что Чехов занимал две угловые комнаты. На даче он сочинил несколько рассказов, в том числе произведение «Душечка». Рассказ был опубликован в январе в 1899 г. (журнал «Семья» № 1), а 30 марта автор получил письмо от дочери Л. Толстого Татьяны следующего содержания: «Отец читал четыре вечера подряд вслух и говорит, что поумнел от этой вещи» [9, с. 545–546]. Письмо глубоко тронуло Чехова, он задумывает крымский «курортный» сюжет и осенью этого же года начинает работу над повестью «Дама с собачкой». (В 2004 году на ялтинской набережной перед отелем «Вилла София» установлена скульптурная композиция, посвященная героям этого произведения.)

В пансионате писатель принимает решение, изложенное в письме брату Михаилу (о будущей Белой даче): «Я покупаю в Ялте участок и буду строиться, чтобы иметь место, где зимовать» [8, с. 229]. Ныне на даче «Омар» расположена музейная экспозиция «Неизвестный Чехов», которая успешно дополняет основную выставку, расположенную в музее писателя на этой же улице (дом № 112).

Пешеходная часть экскурсии завершена. Нами рассмотрены архитектурные памятники, выстроенные в стиле «модерн», «восток», «неогрек», «ренессанс», «готика». Следующая часть – автобусный переход в восточную часть города для осмотра финального объекта в старой части Ялты – дома архитектора К. И. Эшлимана (ул. Свердлова, 37) – Планжи-Сарай.

В 1843 г. Эшлиман составил первый городской план, в 1848 г. по проекту архитектора Г. М. Торичелли выстроил храм Иоанна Златоуста на Поликуровском холме, Байдарские ворота на шоссе из Ялты в Севастополь (объекты сохранились до наших дней). Собственный дом на улице Почтовой зодчий создает в стиле «барокко» с элемента-

ми эклектики: строение украшено статуями, домовыми знаками, декоративными фрагментами, фигурными композициями [2, с. 78–79].

После тематической экскурсии по центру города и осмотру объектов аудитория сможет распознавать фрагменты стилей, с которыми её ознакомили. Предложенный вариант экскурсии – неординарный способ первоначального познания основ исторической архитектуры.

Своевременная модернизация крымского вектора культурно-познавательного туризма является значительным ресурсом территориального развития на современном этапе. Развитие туринастии нуждается в инновационных формах взаимовыгодного и продуктивного сотрудничества с музеями (в данном случае как стартовой площадки маршрута). Особое место в культурном пространстве Крымского Южнобережья занимают архитектурные исторические памятники, формирующие экономику впечатлений, обеспечивающие преемственность поколений и межкультурную коммуникацию. Например, в Массандре для осмотра необыкновенного в архитектурном отношении дворца Александра III при оформлении интерьеров, согласно моде того времени, использованы элементы различных стилей – «романского», «готического», «барокко», «рококо», «классицизма». Каждому из помещений дворца декораторы придали свой художественный образ. Так, отделка бильярдной решена в английском стиле, при этом лепной узор потолка напоминает сложные переплеты деревенских перекрытий архитектуры XVI века. Резьба в стиле барокко украшает фронтон камина в столовой, декоративное убранство приемной императора решено в стиле «жакоб»: торжественность кабинету придает лепное оформление потолка с центральной овальной розеткой и сложными рельефными узорами (барокко). Парадная же лестница в южной башне дворца – это классический стиль [4, с. 22].

Как известно, дворец возводился Э. Бушаром в 1880-е годы для на-

следников князя С. М. Воронцова, но остался недостроенным, и в 1892 году император Александр III поручил академику архитектуры М. Е. Месмахеру реконструировать строение. Сохранив первоначальный замысел, удалось придать дворцу характерные черты раннего барокко. Особняк опоясывали открытые галереи, террасы, балконы, витые лестницы, балюстрады, фигурные кровли, резные фронтоны. Завершали строительство уже в правление императора Николая II (приём здания состоялся в марте 1902 г.), и дворец тотчас стал местом прогулок туристов и отдыхающих (Романовы в Массандре постоянно не жили). Билеты для осмотра приобретали в конторе управления имением (удельное ведомство). Посетить можно было и придворную часть парка с тремя последовательно сужающимися к морю террасами, секвойями, магнолиями и пихтами, цветочным портером и склоном, переходящим в обширный сенокосный луг. Растения удачно сочетаются с малыми архитектурными формами и декоративно-парковыми украшениями [4, с. 8]. В центре партеров находится бассейн, окруженный каменным бортом с необычным фонтаном посередине. Таким образом, посещение дворцово-паркового ансамбля в Массандре удачно дополняет представление об использовании многообразных архитектурных стилей на Крымском побережье.

В западной части Ялты расположен дворец Эмира Бухарского (восточная стилистика), эти исторические объекты как бы замыкают городскую ось «запад-восток» интересных и необычных памятников архитектуры XIX – начала XX века.

Выводы. Плеяда талантливых ялтинских зодчих за 200 лет выработала многогранный и затейливый спектр выражения своих художественных идей, замыслов и технических новаций. Стоит научиться рассматривать архитектуру в деталях и понимать её в целом, и тогда экскурсия по городскому центру станет и увлекательным, и поучительным мероприятием.

Перечень использованных топонимов

(при определении топонимов использован источник: Гарагуля В. К. Краткий словарь географических названий / В. К. Гарагуля // Крым: путеводитель. – Симферополь: Таврия, 1982. – С. 295–305)

Байдары (турк.) – великолепный отличный.

Дюльбер (турк.) – прекрасный.

Ливадия (греч.) – луг, пастбище.

Мисхор (греч.) – средняя местность.

Омар (турк.) – жизнь.

Плайти-Сарай (перс.) – дворец строителя.

Севастополь (греч.) – величественный, достойный город.

Симферополь (греч.) – город пользы.

Феодосия (греч.) – богом данная.

Харакс (греч.) – укрепление, оплот.

Херсонес (греч.) – полуостров.

Чаир (турк.) – горный луг.

Ялта (греч.) – морской берег.

-
1. Бражник А. В. Туристические маршруты Крыма / А. В. Бражник, Э. С. Шемраев. – Симферополь: Таврия, 1989. – 240 с.
 2. Гурьянова Н. М. Памятники Большой Ялты: справочник-путеводитель / Н. М. Гурьянова. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2008. – 144 с.
 3. Калинин Н. Н. Архитектор Высочайшего Двора / Н. Н. Калинин, К. Кадиевич, М. А. Земляниченко. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2017. – 232 с.
 4. Касперович К. К. Дворец Александра III в Массандре / К. К. Касперович. – Симферополь: Н. Оріанда, 2007. – 39 с.
 5. Николаенко Н. В. Архитектурно-музейный аспект концепции культурно-исторического туризма: крымский вектор / Н. В. Николаенко, В. А. Шилина // Таврические студии. – № 35. – 2023. – С. 40–50.
 6. Николаенко Н. В. Перспективы музейной презентации утраченных объектов культурного наследия: архитектурные памятники Тавриды / Н. В. Николаенко, Н. Г. Попович, А. В. Швецова // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. II. – С. 111–119.
 7. Сущинская М. Д. Культурный туризм / М. Д. Сущинская. – Санкт-Петербург: СПбГУ-ЭФ, 2010. – № 29. – 128 с.
 8. Чехов А. П. Собрание сочинений / А. П. Чехов. – Москва: Художественная литература, 1964. – Т. VIII. – 571 с.
 9. Чехов А. П. Собрание сочинений / А. П. Чехов. – Москва: Художественная литература, 1964. – Т. XII. – 782 с.

Prospects for the development of cultural and educational tourism in the Crimea: architectural and museum vector

The study analyzes the prospects for the development of cultural and educational tourism in the architectural and museum paradigm. It proposes options for the city tour route combined with a museum-themed exposition.

Keywords: heritage, tourism, cultural and educational tourism, exposition, route, Southern coast of the Crimea.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.5:82-7+7.036

M. O. Андреева

Макабрический юмор в музыкальном театре XXI века: опера Дьёрдя Куртага «Fin de partie»

*Статья посвящена анализу макабрического юмора в музыкальном театре XXI века на примере оперы Дьёрдя Куртага *Fin de partie*, созданной по одноимённой пьесе Сэмюэля Беккета. Прослеживается связь между драматургией абсурда, постапокалиптической эстетикой и концепцией «нового Средневековья», описывающей культуру как бриколаж из обломков утраченных целостностей. Особое внимание уделяется роли тишины, фрагментарности и редкой тембровой палитры в формировании посткатастрофического звучащего пространства. На основе сопоставления с идеями Й. Хёйзинги, У. Эко, Ж.-Ф. Лиотара и Ю. Кристевой опера рассматривается как звуковая модель «смеха после апокалипсиса».*

Ключевые слова: макабрический юмор, музыкальный театр, Дьёрдь Куртаг, опера *Fin de partie*, постапокалиптическая эстетика, новое Средневековье, тишина, фрагментарность, бриколаж.

Введение. «Мёртвое, но ожившее» – формула, применимая как к средневековым *Danse Macabre*, так и к культурным процессам XXI века. Прошлое возвращается в виде фрагментов, которые переосмысливаются и включаются в новые контексты культурной памяти. Мир мёртвых вторгается в мир живых: таков механизм макабра – присутствие смерти внутри самого процесса жизни. Умберто Эко показывает, что современный человек воспринимает мир через презентации – реконструкций, диорам и других форм гиперреальности, которые нередко кажутся убедительнее самой реальности [8, с. 31–32]. Жан-Франсуа Лиотар определяет постмодерн как «недоверие к метанарративам» [4, с. 112] – это утрата легитимности универсальных систем (Просвещения, прогресса, марксизма) и переход к множественным локальным «языковым играм».

Йохан Хёйзинга в «Осени Средневековья» описывает макабр как одну из значимых культурных идей позднего Средневековья, определявших отношение к смерти и телесности. По его наблюдению, в последующие эпохи макабр постепенно утрачивает своё место в высокой культуре, сохраняясь преимущественно в локальных и народных практиках [7, с. 274–275]. На современной оперной сцене, однако, эта утраченная чувствительность получает новое звучание: постапокалиптическая эстетика, доминирование тишины и фрагмента возвращают макабр как актуальную художественную стратегию.

Опера Дьёрдя Куртага «*Fin de partie*» (2018), созданная по одноимённой пьесе Сэмюэля Беккета, представляет собой редкий случай обращения оперного театра к феномену «смеха после апокалипсиса» – макабрический юмор, который появляется там, где человек стал-

кивается с онтологической пустотой. В критическом дискурсе произведение нередко описывается как «антиопера» [6] и как «музыкальный монумент» позднего модернизма [13], что подчёркивает его дистанцию от традиционных оперных моделей. Анализ «*Fin de partie*» требует междисциплинарного подхода: в ней пересекаются принципы музыкальной драматургии, беккетовская философия абсурда, семиотические модели культурной фрагментарности и танатологические концепции, задающие перспективу восприятия макабрического-комического.

Современные исследования отмечают, что новые оперы всё чаще строятся на фрагментах, паузах и разорванной драматургии. В академических работах Р. Беклс Уилсон и Д. де Рёйтера «*Fin de partie*» рассматривается как пример подобного минималистского подхода. Эти наблюдения подтверждают авторитетные музыкальные критики, среди которых Алекс Росс, обозреватель «The New Yorker». Однако макабрический аспект произведения обычно остаётся вне поля зрения, как и его связь с культурными процессами конца модерна. Анализ оперы «*Fin de partie*» через призму макабрического юмора позволяет уточнить её драматургию и определить роль фрагментарности в опере XXI века.

Настоящая статья ставит задачу рассмотреть оперу Куртага как звуковую реализацию макабрического юмора в контексте концепции «нового Средневековья» – эпохи, где культура строится по принципу бриколажа, сборки из обломков, а искусство существует в режиме постоянной катастрофы.

Изложение основного материала. Чтобы проследить возвращение макабра в музыкальный театр XXI века, необходимо сначала определить специфику макабрического юмора как эстетической категории, а затем рассмотреть его связь с постмодернистской культурной ситуацией, которую исследователи описывают через метафору «нового Средневековья». Понятие «макабрический юмор» восходит к работам ирландского

литературоведа Вивиана Мерсье, который в статье «Сэмюэл Беккет и шила-на-гиг» (1961) выделил особый тип смеха, возникающего в непосредственной близости к страданию и онтологическому опустошению. Мерсье обозначил его латинским термином *risus purus* – «чистый смех», смех без опоры на сатиру или пародию, возникающий как реакция субъекта на столкновение с «ничто» [12, с. 25–32].

В отличие от гротеска, который, по М. М. Бахтину, связан с «гротескным телом» и циклическим обновлением жизни, макабрический юмор лишён возрождающего начала. Если у М. М. Бахтина «смерть входит в целое жизни как её необходимый момент, как условие её постоянного обновления» [1; с. 71], то макабр акцентирует необратимость распада. Это смех не над смертью, а из её глубины – смех субъекта, который уже не верит в возрождение.

Пьеса Сэмюэла Беккета «*Fin de partie*» (1957) стала хрестоматийным примером макабрического. Теодор Адорно в эссе «*Trying to Understand Endgame*» писал: «Понять «Конец игры» – значит понять его непостижимость, конкретно реконструировать значение того, что у него нет значения» [9, с. 120]. Абсурд здесь – сама форма произведения: язык регрессирует, культурные коды обнажают свою исчерпанность, а смерть оказывается вовсе не событием, а исходным состоянием, в котором персонажи существуют изначально.

Юлия Кристева в книге «Силы ужаса» описывает смех, возникающий в пространстве, лишённом трансценденции. «Апокалипсис, который смеётся, – это апокалипсис без Бога... Чёрная мистика трансцендентального уничтожения», – указывает автор [2, с. 144–147]. Этот смех маркирует пребывание в состоянии ужаса. В опере Куртага этот тип комического получает звуковое выражение: музыка работает с той же эстетической моделью, что и у Беккета – разрыв, пауза, отсутствие развития, фрагмент.

Подобное понимание комического непосредственно связано с более

широкими культурными процессами XX–XXI веков, в которых распад целостных систем становится доминирующим историческим опытом. Именно в этом контексте оказывается продуктивной концепция «нового Средневековья» Роберто Вакка в эссе «Ближайшее средневековое будущее» (1971), где он описывает состояние культуры после распада больших технологических и социальных систем [14]. Он формулирует модель «системной катастрофы», при которой усложнение социальных и технологических механизмов приводит к утрате управляемости и к дезинтеграции централизованных структур. Однако для исследователя кризис не означает окончательного распада: Роберто Вакка рассматривает его как фазу циклического обновления, в которой ключевую роль начинают играть малые автономные сообщества – «новые монастыри», сохраняющие и передающие культурные и интеллектуальные ресурсы.

Умберто Эко подхватил эту идею и перевёл её в культурно-семиотический контекст. В сборнике «С окраин империи» (1977) он описывает современность как эпоху *bricolage* (франц.) или *rabberciamento* (итал.) – «латания», «починки», «сборки из подручных материалов» [8, с. 207]. Термин заимствован у Клода Леви-Страсса, который противопоставлял бриколёра инженеру: инженер создаёт новое по плану, бриколёр использует то, что уже существует. Эко переносит эту антропологическую модель в сферу культуры: постмодернистское искусство не возвращается к прошлому, а собирает из его обломков новые конструкции, осознавая собственную фрагментарность.

Эта логика соотносится с концепцией Жана-Франсуа Лиотара, изложенной в книге «Состояние постмодерна» (1979): «Постмодерн – это недоверие к метанarrативам». Когда универсальные системы легитимации знания теряют авторитет, возникают множественные «малые нарративы» – локальные, частные формы высказывания [4]. Архаизация в этом контексте становится фор-

мой адаптации, способом выживания в мире, где универсальные схемы больше не работают.

Российский композитор и философ Владимир Мартынов в книге «Конец времени композиторов» (2002) описывает кризис новации в музыке [5]: когда утрачена архетипическая модель, точка отсчёта для обновления формы, само понятие нового теряет смысл. Композиция как самодовлеющее изобретение исчерпала себя. На смену приходит бриколаж – работа внутри архетипической модели, где музыкант сонастраивается с пространством культуры. «Конец времени композиторов» становится музыкальной формулой нового Средневековья – эпохи, когда искусство перестаёт быть производством и вновь становится формой служения.

Опера Дьёрдя Куртага «*Fin de partie*» воплощает описанную логику на уровне музыкальной формы: здесь бриколаж становится не только концептуальной рамкой, но и конкретным композиционным методом.

Идея оперы сопровождала композитора многие десятилетия, а непосредственная работа над «*Fin de partie*» велась с 2010-х годов до премьеры 2018 года. Дьёрдь Куртаг бережно сократил драму Беккета, выстроив собственную драматургию: ввёл пролог с «*Roundelay*», перераспределил реплики, добавил счи-танные «апокрифические» фразы. Но главное – он создавал параллельный звуковой слой, где музыка ведёт свой диалог с экзистенциальной пустотой.

Рэйчел Беклс Уилсон отмечает: «В *Fin de partie* нет стремления к целостности: произведение постоянно фрагментируется, заменяя один тембр другим, находящимся с ним в противоречии; эта фрагментарность соответствует макабрическому юмору Беккета – *risus purus*» [10]. Музыкальная ткань строится на коротких высказываниях и «расщеплённых» сценах-монологах. Вместо единой оперной риторики – полифония «малых нарративов», где оркестр ведёт равноправный, нередко несинхронный с голосами слой.

В эстетике оперы центральное значение приобретает понятие «пространства тишины», сформулированное Светланой Лавровой в её работе по новой музыке. Исходя из размышлений Жиля Делёза, Джона Кейджа и Сальватора Шаррино, исследовательница трактует тишину как особую выразительную материю, формирующую единое акустическое поле, где «поверхность» вытесняет привычную глубину смысла [3, с. 8]. Хотя Лаврова развивает концепцию на материале новой музыки, её подход продуктивен и для анализа оперы. Так, у Куртага эта идея получает конкретное музыкальное воплощение: паузы функционируют как «чистые события», а звучание выстраивается на грани исчезновения, создавая эффект акустической анаморфозы – иллюзии, в которой фрагментарность и разреженность фактуры становятся прямым отражением распада языка.

Алекс Росс называет партитуру «музыкальным монументом» позднего модернизма, где Куртаг соединяет дебюссиевскую прозрачность с веберновской афористичностью [13]. Александр Матусевич определяет оперу как «антиоперу»: вместо вокального действия – «партитура пауз» и «антибельканто», где звук фиксирует исчезновение эмоции [6]. Музыкальный юмор Куртага – тонкий и макабрический: еврейская щутка про портного превращается в зловещую карикатуру, марш Нагга оформлен в стилистике «еврейско-ирландско-шотландской баллады» – иронического гибрида, усиливающий ощущение посткатастрофического существования.

В контексте оперного театра XXI века «*Fin de partie*» можно сравнить с «*Doctor Atomic*» Джона Адамса (2005), где либретто представляет собой коллаж документов и цитат, с «*Детьми Розенталя*» Леонида Десятникова (2005); там клонированные стили великих композиторов оказываются нежизнеспособными симулякрами; и с «*Innocence Kайи*» Саариахо (2021), построенной на полифонии тринадцати персонажей и девяти языков. Все эти оперы реализуют лиотаровскую модель «недоверия к

метанарративам». Но у Куртага постмодернистская фрагментация доведена до предела: музыка сводится к молчанию как последней форме высказывания после краха всех систем.

Как в старинном *Danse Macabre*, где каждый, от короля до нищего, приглашён в последний танец, герои «*Fin de partie*» уже не танцуют. Их тела неподвижны, их слова – обломки былого языка, их диалоги – эхо, уходящее в пустоту. Но именно в этом обездвиженном бытии продолжается движение. Куртаг сочиняет музыку, в которой смерть больше не приходит извне, ведь она уже произошла, стала пространством, средой или субстанцией формы.

Эстетика «нового Средневековья» получает у композитора конкретное воплощение: опера становится формой выживания языка в мире после катастрофы. Музыка здесь служит сохранению самой возможности высказывания, а макабр выступает как постсемантическая стратегия: звук лишён исходного значения, но продолжает звучать... комично, тягостно и неотвратимо.

В эпоху, когда искусство всё чаще притворяется живым, Куртаг выбирает иное: он сочиняет оперу, которая уже мертва – и именно поэтому подлинна. Если в ней есть юмор, то это тот самый смех без героя, *risus purus*, который раздаётся, когда всё уже сказано. Здесь невозможны ни катарсис, ни поворот, ни выход – и это сущность его формы.

Выводы. Анализ оперы Дёрдя Куртага «*Fin de partie*» позволяет уточнить роль макабрического юмора в музыкальном театре XXI века. Макабр здесь реализуется через фрагментарность формы, доминирование тишины и редуцированную инструментовку. Опера воплощает эстетику «нового Средневековья» – культуры бриколажа, где искусство создаётся из обломков утраченных систем.

Йохан Хёйзинга считал, что к XX веку макабр остался лишь на сельских кладбищах [7]. Но опера Куртага доказывает обратное: макабр вернулся как актуальная культурная идея, как

способ артикуляции постапокалиптического состояния культуры. «Мёртвое, но ожившее» – не только формула средневековых плясок смерти, но и точное описание искусства XXI века, которое существует в режиме постоянного воскрешения фрагментов. И именно поэто-

му макабр возвращается: он оказывается тем эстетическим режимом, который способен удерживать опыт культуры, говорящей из состояния распада. Куртаг не изображает апокалипсис – он показывает, как музыка продолжает существовать в его пределах.

-
1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
 2. Кристева Ю. Силы ужаса: очерк об отвращении / Ю. Кристева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – 320 с.
 3. Лаврова С. В. «Пространство тишины»: ирония и оптические иллюзии в новой музыке / С. В. Лаврова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. – 2013. – Т. 3, № 2. – С. 8–14.
 4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 160 с.
 5. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – Москва: Русский путь, 2002. – 296 с.
 6. Матусевич А. С. Конец оперы / А. С. Матусевич // Музыкальная жизнь. – 2018. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/konec-opery/> (дата обращения: 05.11.2025).
 7. Хёйзинга И. Осень Средневековья / И. Хёйзинга. – Москва: Азбука, 2011. – 448 с.
 8. Эко У. С окраин империи: хроники нового Средневековья / У. Эко; пер. с итал. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2021. – 320 с.
 9. Adorno T. W. Trying to Understand Endgame / T. W. Adorno, M. T. Jones // New German Critique. – 1982. – № 26: Critical Theory and Modernity. – P. 119–150.
 10. Beckles Willson R. György Kurtág, Samuel Beckett: Fin de partie / R. Beckles Willson // Tempo. – 2019. – Vol. 73, iss. 288. – P. 91–92.
 11. De Ruyter D. Fin de partie, György Kurtág / Samuel Beckett // Samuel Beckett Today / Aujourd’hui. – 2020. – Vol. 32, № 2. – P. 321–336.
 12. Mercier V. Samuel Beckett and the Sheela-na-gig // Kenyon Review. – 1961. – Vol. 23, № 2. – P. 299–324.
 13. Ross A. György Kurtág, with his Opera of «Endgame» Proves to Be Beckett’s Equal // The New Yorker. – 2018. – Dec. 3. – URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/12/03/gyorgy-kurtag-with-his-opera-of-endgame-proves-to-be-becketts-equal> (дата обращения: 05.11.2025).
 14. Vacca R. The Coming Dark Age: Roberto Vacca Predicts the Collapse of Our Technology and of Civilized Life as We Know It / R. Vacca. – London: Granada Publishing; Panther Books, 1974.

Macabre humor in the 21st-century music theatre: György Kurtág’s opera «Fin de partie»

The article examines macabre humor in the 21st-century music theatre through an analysis of György Kurtág’s opera Fin de partie, based on Samuel Beckett’s play. The study identifies connections between the dramaturgy of the absurd, post-apocalyptic aesthetics, and the concept of the «New Middle Ages» describing contemporary culture as a bricolage assembled from the remnants of lost totalities. Particular attention is paid to silence, fragmentation, and reduced timbral palette as key elements in shaping a post-catastrophic sonic space. Based on a comparison with the ideas of J. Huizinga, U. Eco, J.-F. Lyotard, and Y. Kristeva, opera is viewed as a sound model of «laughter after the apocalypse», in which macabre humor emerges from ontological void and existential stasis.

Keywords: macabre humor, music theatre, György Kurtág, Fin de partie, post-apocalyptic aesthetics, New Middle Ages, silence, fragmentation; bricolage.

УДК 008:74+7.036

E. E. Бородина

Стиль-25: интеллект и интуиция

Статья посвящена анализу визуальной культуры межвоенного периода (1919–1939), получившего в современной науке название интербеллум, с акцентом на графику моды и костюма как важнейших индикаторов социальных и эстетических трансформаций эпохи. Автор рассматривает стиль-25 (ар-деко) не как узкодекоративное явление, а как целостную художественную парадигму. На основе междисциплинарного подхода (история искусства, дизайн, культурология) раскрываются концептуальные основы графики ар-деко. Автор доказывает, что фэшн-графика интербеллума обладает высокой «моральной прочностью» – её принципы активно ревизируются в современном дизайне, подтверждая цикличность художественных парадигм и значимость этого краткого периода как авангарда, обречённого стать классикой.

Ключевые слова: ар-деко, интербеллум, техническая эстетика, возвратно-поступательные циклы, мир веющей пролетариата, дизайн, стиль.

Введение. Эпоху значимых перемен и попыток выстроить новый мировой порядок, период формирования фантастичных и утопических идеологий 20-х годов XX века в наше время все чаще называют «интербеллум» [6]. По ощущению крутого виража и чувству вседозволенности это время историки готовы сравнить с «лихими 90-ми» в России, но в масштабах всей Земли. А столько названий не имел никакой другой стиль. Ар-деко в Европе, за океаном – стиль Великий Гэтсби; он же был художественным авангардом и утилитарным конструктивизмом, стилем безумных 20-х – les années folles, стилем чарльстон. После Второй мировой, как мы уже отметили, этот краткий промежуток между войнами, с 1919-го по 1939-й назвали «интербеллум». Сегодня, в XXI веке, можно определенно утверждать, что стиль интербеллум характеризует не только эстетику промышленного дизайна, но и начало эпохи неудержимых скоростей XX века, динамики в жизни, науке, искусстве.

Всемирная выставка современного индустриального и декоративного искусства 1925 года наглядно отразила зарождение этого процесса. И она же дала импульс развития целому направлению в искусстве 20–30-х годов [7]. Стиль-25, или ар-деко, начавшийся с предметного ряда, привлек всеобщее внимание, охватил Европу, а затем и весь мир. Утилитарный конструктивизм, в молодой Советской стране очевидно вынужденный, явил свои преимущества в фантастической по тем временам архитектуре Советского павильона архитектора Константина Мельникова. Павильон «был спроектирован в духе чисто современной архитектуры, а идеологически отражал идею СССР как рабоче-крестьянского трудового государства и как братского союза отдельных народностей» [8]. Возведение этого футуристического здания стало одним из первых осуществленных новаторских проектов в практике советской и ми-

ровой архитектуры XX века. Великий ниспровергатель всех архитектурных канонов Ле Корбюзье, осмотрев выставку, заявил: «Единственное, что заслуживает внимания, – это павильон Константина Мельникова» [4]. Интерьеры оформлял Александр Родченко, один из первых советских дизайнеров-универсалов, который создал небывающую предметную обстановку социалистического быта – конструктивную и гармоничную. Коллекция моделей женской одежды, выполненная по оригинальному проекту и под руководством Надежды Ламановой, прославленного русского модельера, была удостоена Гран-при выставки за «национальную самобытность» [9].

Изложение основного материала. Стиль-25 принято называть «переходным или предметным». Также принято считать, что большинство переходных стилей начинается не с радикально новой концепции, но с переоформления уже имеющейся среды, предметного ряда вещей, окружающих человека ежедневно. И нужно настойчиво подчеркнуть: детали повседневности определяют смысл и стиль жизни не в меньшей степени, чем история и география страны.

Еще гремела слава Дягилевских «Русских сезонов», расходились волны от спектакля «Победа над солнцем» с невероятным «Черным квадратом» Малевича; Эль Лисицкий в своих матрицах создавал пространство будущего с ошеломляющим эффектом многомерности. Сюрреалисты издали в Париже Манифест (1924), в Лондоне прошла выставка сокровищ гробницы Тутанхамона (1925), Шанель заложила «бомбу замедленного действия» своим маленьким черным платьем.

В этом закипающем котле мастера молодого стиля интербеллум работали на стыке радикальных художественных экспериментов и «визуального массажа», создавая неповторимые артефакты: здания, скульптуру, живописные произведения, театральные постановки, костюм, грим, – словом, новый облик нового человека в стиле интербеллум [11].

Концептуальная основа графики стиля-25. Интербеллум (межвоенный период) отмечен значительными социальными, политическими и культурными изменениями, которые нашли свое отражение в искусстве и дизайне, включая стилистику интерьеров и дизайн костюма.

Основная идея стилистики интербеллум – стремление к современности, функциональности и оптимизму, несмотря на пережитые кризисы и предчувствие будущих конфликтов. Это был период поиска новых форм и смыслов, смелых экспериментов и отказа от излишеств прошлого.

Одна из ключевых идей – создание удобных, практических и логичных образов. Отказ от излишней декоративности, характерной для предыдущего стиля, в пользу чистоты линий и геометрических форм. Интербеллум был временем веры в технический прогресс, научные открытия и возможности человека.

Расцвет ар-деко. Именно в это время активно развивались и утверждались многие направления модернизма (функционализм, конструктивизм), оказавшие существенное влияние на последующее развитие дизайна и изобразительного искусства. Этот период стал временем расцвета такого направления, как ар-деко. Стиль стал одним из самых ярких и узнаваемых в XX веке, символизирующим элегантность и индустриальный прогресс. Его влияние прослеживается в изобразительном искусстве и жизни до сих пор.

Ар-деко был ориентирован на средний класс людей. Дизайнеры не предлагали создавать нечто радикально новое. Стиль призывал наслаждаться жизнью здесь и сейчас и для этого использовать все самое лучшее, что уже было изобретено и придумано. За свой короткий период дизайн ар-деко смог выработать собственный хорошо узнаваемый характер. Многие сравнивали его с арт-нуво: оба направления культивировали и возносили изысканность, оба противостояли прагматизму. Но каждый стиль для этого использовал свои методы.

В отличие от мятежного авангарда, в ар-деко всё подчинено симметрии. Это геометрический прямой стиль, в осно-

ве его формы – лучи и стремительные линии. В нём также используют круги, прямоугольники, зигзаги, ступенчатые формы, ромбы, полукруги, чёрно-белые клавиши рояля, мотивы солнца и сильно вытянутые по вертикали антропоморфные фигуры. Шрифты выглядят классическими, они уравновешены по вертикали и горизонтали.

Ар-деко: особенности графики; идеальный образ. В 20-х годах XX века, когда «модная» журналистика начинает развиваться быстрыми темпами, занятие «коммерческой графикой» впервые стало полноценной профессией. Именно в это время появляется профессия иллюстратора «модных» журналов, а «модная картинка» становится иллюстрацией. Особую значимость приобретает рекламный плакат.

Сюжетами иллюстраций периода ар-деко часто выступали различные проявления той самой хорошей комфортной городской жизни. Здесь отражалось желание брать все лучшее от жизни.

На этот период приходится решительное изменение восприятия роли и места женщины в социуме. Женщины ар-деко сильные и яркие. Часто на передний план выходили предметы, которые под стать главной героине (*Self-portrait in green Bugatti*, Tamara Lempicka, 1929). Отдельное внимание уделяется ночной жизни. Благодаря профессиональному освещению она набирает популярность несмотря на то, что не свойственна человеческой природе. Плакаты часто изобилиуют манящими световыми лучами от прожекторов. Такой яркий свет в ночи символизирует праздник и привлекает внимание. Учитывая доступность и распространённость произведений живописи и графики в стиле ар-деко, можно сказать, что это воспринималось как реклама определенного образа жизни. Так, прямолинейные сюжеты ар-деко становятся привлекательными и получают теплый прием в обществе.

Меняется не только предмет, но и способ изображения. Поиски нового выразительного языка и параллельно растущий интерес к неевропейским культурам дали свои плоды не только в архитектуре

и дизайне, но и в живописи и графике. Подражание природе и точное копирование до мельчайших подробностей сменяется ее переосмыслением, упрощением и абстракцией. Теперь вместо реалистичности на первый план выходит графичность: изображение часто строится на пятна и линии (подобный принцип использовался, например, в древнеегипетских фресках и японской живописи укиё-э). Набирает популярность геометричность в орнаментах. Цвета использовались яркие, насыщенные. Если помещались какие-то надписи, авторы использовали «громкие», заявляющие о себе гарнитуры, соответствующие намерениям стиля. Композиция в целом становится более динамичной.

Влияние на современную графику. Художественное направление, зародившееся столетие назад, стиль-25 продолжает вдохновлять современных дизайнеров. Наблюдаются возвращение к геометрии, симметрии: четкие формы и симметричные образы актуальны и сегодня. Многие дизайнеры нашего времени используют графику с упрощенной геометрией, что позволяет создать современные, но узнаваемые ретро-композиции. Современные проекты нередко ориентированы на минимализм, но ар-деко добавляет к ним нотку богатства, глубоких и высококонтрастных оттенков. Зачастую применяются шрифты с чистыми линиями, лаконичными изгибами, оригинальными декоративными деталями.

Сейчас принято цитировать Баратынского и восторгаться его музой с «не общим выражением лица». А стиль-25, казалось, наоборот, искал такую икону стиля, под которую было бы легко «подогнать» и стилизовать любое лицо. За океаном – это образы классического кинематографа, актрисы и актеры «Золотого века Голливуда», в Париже – те самые герои безумных или «танцующих» 20-х, в стране Советов – новая стилистика революционной моды Надежды Ламановой и Александры Экстер, проекты Варвары Степановой и Любови Поповой, киноафиши и фото Александра Родченко с лицами новых идолов –

товарищей. Это были «понятные» идолы, им хотелось и можно было подражать. Такое не часто бывает в официальном искусстве. Появился даже калибратор красоты, сконструированный Максимом Факторовичем, уроженцем Российской империи, впоследствии знаменитым косметологом Максом Фактором [2].

Интеллект: точки визуального внимания. Новый, со времен Средневековья не использовавшийся в женской моде силуэт, отказ от акцента на грудь и талию; более того, отказ от эксплуатации женской сексуальности и привлекательности – этого было слишком много для простого переходного стиля, для модных новинок, изменений от одного сезона к другому.

Мода и ее акцентированное отражение в фэшн-графике как самый точный социальный барометр фиксирует *концептуальные* изменения образа женщины и мужчины в радикально изменившемся мире. Острая, динамичная фэшн-графика изданий-хедлайнеров, например, Мюнхенского журнала «Симплициссимус», Московского «Ателье», советские агитплакаты и киноафиши подчеркивают и заостряют эти изменения [10].

Но художников, дизайнеров костюма интересуют не только теоретические идеи-концепции и стилистические особенности журнальной графики. Им важно на практике проверить, как «работают» точки визуального внимания на новых силуэтах, как воспринимаются новые пропорции и цветовая гамма костюма.

И вскоре становится понятно, что ребра жесткости стиля-25 обладают достаточной гибкостью, чтобы удовлетворить запросы и привычного круга потребителей модной продукции – старую аристократию, и молодую зулистую буржуазию. А архитектоника стиля оказалась конструктивно устойчивой и сутина интересные перспективы в будущем.

Интуиция: проекты будущего. Не только создание монумента «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, возведения футуристической башни III Интернационала Владимира Татлина и гигантского

Дворца Советов Бориса Иофана в самые ближайшие годы, но уже в 1965 году совершенно неожиданного «Манифеста русских кинетов»! Запас моральной прочности концепций стиля был очевидно велик. Но это – отдельная тема.

И до, и после Всемирной промышленной выставки 25 года в России работают фантастически одаренные мастера: Надежда Ламанова, Александр Родченко, Варвара Степанова, Любовь Попова, Вера Мухина, Михаил Ларионов, Александра Экстер, Владимир Татлин, Александр Дейнека [10]. Они создают дерзкие, амбициозные, перспективные и при этом функциональные проекты предметного мира вещей, которые будут окружать человека нового времени.

Особенности модной графики костюма 1925–1930 годов: эстетика ар-деко (силуэт, пропорции, цвет). Период 1920-х годов стал переломным в истории моды, ознаменовав собой расцвет стиля Ар-деко и закрепление новых тенденций, которые кардинально изменили женский гардероб.

Центральной идеей модной графики начального периода, 1925–1926 годов, было радикальное изменение женского силуэта. Прошли времена пышных юбок, тугих корсетов, акцентированной талии. На смену им пришел прямой, свободный силуэт, получивший название «силуэт-гарсон» (garçonne), или «мальчишеский». Талия, традиционно находившаяся на своем естественном месте, переместилась вниз, на уровень бедер. Это создавало впечатление вытянутой, прямой линии от плеч до бедер. Все элементы одежды были подчинены созданию вертикального силуэта. Прямые юбки, ниспадающие лифы, длинные, узкие рукава (или полное их отсутствие), а также использование вертикальных декоративных элементов – всё это визуально удлиняло фигуру, делая ее более стройной и изящной. Силуэты платьев ар-деко стали более структурированными, с акцентом на прямые углы, прямоугольные вырезы. Это отличалось от мягких, плавных линий предыдущих эпох. Укорачивание юбок стало одной из самых заметных и смелых тенденций.

Длина до колена или чуть ниже открывала ноги, что для своего времени было настоящей революцией и символом освобождения женщин. Одежда должна была быть легкой, не сковывающей движений, подчеркивающей молодость и энергичность.

Цветовая гамма 1925–1926 годов была столь же смелой и новаторской, как и силуэты. Дизайнеры активно экспериментировали с цветом, создавая запоминающиеся и стильные образы.

Золото и серебро стали неотъемлемой частью модной палитры. Использование металлизированных тканей, золотой и серебряной вышивки, бисера и пайеток добавляло нарядам блеска, роскоши и притягательности.

Популярностью пользовались глубокие, чистые оттенки: черный, белый, синий, зеленый, красный. Наряду с яркими цветами активно использовались и нежные пастельные полутона: мятный, персиковый, бледно-розовый, лавандовый. Они придавали образам легкость и романтичность.

Модная графика одежды 1925–1926 годов – это не просто совокупность образа и цвета, это яркое отражение глубоких социальных и культурных перемен. Эпоха ар-деко, с ее стремлением к геометричности, роскоши и современности, нашла свое идеальное воплощение в моде.

В целом модная графика 1925–1926 годов – это история о смелости, стремлении к свободе и рождении новой эстетики, которая до сих пор вдохновляет дизайнеров и определяет наши представления о стиле.

Эти проекты и сегодня кажутся актуальными, визуально убедительными и эргономичными. Однако по прошествии столетия нужно признать, что, несмотря на всемирный успех советского искусства на Всемирной выставке, кроме графического дизайна и частично моды, в жизнь практически ничего не вошло. Приходится согласиться с директором Эрмитажа Михаилом Пиотровским, который, как всегда обоснованно, отметил на вернисаже выставки этого года «Упакованные грэзы» (май 2025), что стиль

ар-деко прошел мимо России. И уже в конце 1925-го партия большевиков впервые громогласно объявила, что теперь она будет решать, что хорошо, что плохо для искусства. В области культуры наступил прискорбный период.

Е. Л. Лозовская, главный редактор журнала «Наука и жизнь» справедливо отмечает, что с конца 20-х годов одно за другим направления в искусстве (и не только изобразительном) объявлялись чуждыми советскому человеку, и они не должны были изучаться и популяризоваться. Искусству, а значит, и художественному мышлению человека, было отказано в естественном развитии. Только одно направление имело теперь право на существование и поддержку государства – соцреализм. Всё остальное, за незначительным исключением, должно было убираться с глаз долой и нередко отправлялось на помойку. Стремление искусствоведов изучать авангард, модернизм и даже импрессионизм не приветствовалось, а подчас и каралось. Этот период позади, искусство в любом своем проявлении не под запретом, но современные его проявления оказываются непонятными слишком многим именно потому, что поступательное развитие искусства и искусствознания в нашей стране было прервано [5, с. 128–129].

Художники-графики стиля интербеллум (1919–1939). Графика художников короткого, но очень выразительного стиля интербеллум приобретает новую популярность в наши дни, через столетие после своего формирования. В 20-х годах XX века графика костюма становится мощным и визуально убедительным проявлением стиля ар-деко. Fashion-иллюстрация – искусство создания рисунков, эскизов одежды и аксессуаров – занимает свое достойное место среди остальных направлений молодого дизайна века. Такие иллюстрации визуализируют дизайнерские идеи модельера и используются на разных этапах разработки коллекции – от первых набросков до финальных моделей. А разнообразие модных изданий и художников, работающих в этом направлении, позволяет

в общем потоке выделить отдельные виды графики костюма:

– форэскиз костюма (первая фиксация идеи, набросок будущего изделия, не имеющий еще точных размеров, пропорций и детальных прорисовок. Обычно выполняется вручную);

– творческий эскиз (изображение модели одежды с прорисовкой общей формы и конкретных её элементов в цвете);

– рекламная графика (стилизованное, острое, зачастую гротескное изображение, созданное для того, чтобы привлечь потенциальных зрителей и покупателей);

– технический рисунок (изображение одежды на плоскости без фигуры модели, внимание сосредотачивается именно на конструкции);

Среди выдающихся художников, работавших в области графики костюма в 1925 году, – Жорж Лепап, Эрте, Александра Экстер. Жорж Лепап (1887–1971) заложил основы графического языка фэшн-иллюстрации. Был одним из постоянных иллюстраторов журнала *Vogue*, оформив для них более 100 обложек. Помимо заказов для глянцевых изданий, Лепап создавал афиши и программы для «Русских сезонов» в Париже.

Один из самых знаменитых иллюстраторов моды – Эрте (Роман Тыртов, 1892–1990), фэшн-иллюстратор русского происхождения, работавший в Париже и Нью-Йорке, один из ключевых художников эпохи ар-деко. В 1925 году переехал в Америку, где продолжал сотрудничество с театром, балетом, модными журналами, создавал образы для голливудских звёзд немого кино. Графические работы Эрте в дизайне костюма и журнальной иллюстрации относятся к стилю ар-деко. Особенности графики художника в дизайне костюма проявляются в разных аспектах: образном решении, оригинальной, непревзойденной авторской стилистике, технике и тематике.

Для дизайнеров моды XXI века профессионально интересны следующие особенности творческой манеры Эрте: яркая образность, использование сложного края, геометрических узоров и яркая палитра цветов – это характерно для стиля арт-деко; текучесть линий и из-

гибы, которые создают ощущение движения; стилизация образов – например, образ гламурной дамы в мехах, шелках и драгоценностях, который часто встречается в творчестве художника. С точки зрения уроков технического мастерства – гениальная пластика линий, использование гуаши, что позволяло создавать детализированные и точные рисунки; использование тиснения, где часть изображения покрывалась золотой или серебряной поталью, что создавало блестящие глянцевые поверхности с эффектом драгоценности.

Остро интересной и актуальной оказалась графика Александры Экстер (1882–1949). Ее вполне обоснованно называют амazonкой русского авангарда. Как художник театра и кино она работала над спектаклями Московского камерного театра А. Я. Таирова («Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского (1916), «Саломея» О. Уайльда (1917)), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1921), а в содружестве с Надеждой Ламановой, знаменитым русским модельером, над фильмами («Аэлита» Я. А. Протазанова) и др. В качестве дизайнера по костюмам Александра Экстер сотрудничала с Московским ателье мод, работала над созданием парадной формы Красной Армии (1922–1923).

В 1924–1925 годах участвовала в оформлении Советского павильона на XIV Международной выставке в Венеции и подготовке экспозиции советского отдела Всемирной выставки современного индустриального и декоративного искусства («Ар-деко») в Париже в 1925 году.

Достижения русского авангарда и посейчас высоко ценятся во всем мире. Эстетикой промышленной или обиходной вещи отныне будут заниматься профессионалы высокого класса.

Стиль-25, как мы убедились, обладает немалым запасом прочности. Естественно, мы не одиноки в его изучении. Назовем три ярких проявления этого интереса: впечатляющая экспозиция коллекционеров Назимовых в Эрмитаже «Упакованные грэзы» 2025 года, их же выставка 2020 года «Мода Ар-Деко»

в Симферополе, в отделе документов по искусству библиотеки Франко и авторский проект 1988 года Елены Худяковой по воссозданию моделей Варвары Степановой и Надежды Ламановой [1]. Уверенно приведем в пример и работы наших крымских художников [12].

Выводы. Изучение интеллектуальной и интуитивной составляющих стиля-25 позволило нам не только выявить самое революционное изобретение стиля – новый образ жизни и воплощение его в революционной стилистике женщины-гарсон, но и проанализиро-

вать – как прошлое влияет на визуальную культуру настоящего [3].

Столетие – краткий срок для истории вообще и для истории искусства в частности, возвратно-поступательный цикл актуальности стиля-25 – яркое тому подтверждение. Искусствоведы, структуралисты в дальнейшем будут уточнять роль и место стиля интербеллум в парадигме культуры XX века. Но если считать его закономерным, естественным продолжением авангарда, то это авангард, который обречен стать классикой.

-
1. Виртуальный музей Надежды Ламановой. Воссоздание моделей Ламановой и художников советского периода. – URL: https://lamanova.com/16_re-creation.html (дата обращения: 28.11.2025).
 2. Как измерялась красота калибратором в 1930-х годах. – 2022. – URL: <https://dzen.ru/list/beauty/kalibrator-krasoty-maksa-faktora> (дата обращения: 20.11.2025).
 3. Кэмбелл Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмбелл. – Санкт-Петербург: Питер, 2023. – 352 с.
 4. Ле Корбюзье о павильоне Мельникова К.С. на выставке 1925 в Париже. – URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/cinema/o/melnikov/> (дата обращения: 22.11.2025).
 5. Лозовская Е. Л. В области советского искусствознания / Е. Л. Лозовская. – Москва: Наука и жизнь. – 2025. – № 7. – 143 с.
 6. Между двумя мировыми войнами. Интербеллум. – URL: <https://dzen.ru/a/ZN8mCabMmHYb6GH> (дата обращения: 12.11.2025).
 7. Мельников К. С. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / К. С. Мельников. – Москва: Искусство, 1985. – 311 с.
 8. Мельников в Париже. – URL: <https://www.litfund.ru/news/7109/> (дата обращения: 27.11.2025).
 9. Стиль ар-деко, выставка 1925 года в Париже, Гран-при Ламановой. – URL: https://lamanova.com/20_sovetskij_kostyum_na_vsemirnoj_vistavke_v_parizhe.html (дата обращения: 01.12.2025).
 10. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма / Т. К. Стриженова. – Москва: Советский художник, 1972. – 112 с.: илл.
 11. Эко Умберто. История красоты / Умберто Эко. – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2018. – 440 с.
 12. Бородина Е. Е. С Россией – 10 лет! / Е. Е. Бородина // Крымские известия. – 2024. – 21 марта. – URL: <https://new.crimiz.ru/rubriki/86-iskusstvo/22728-s-rossiej-10-let> (дата обращения: 10.11.2025).

Style-25: intelligence and intuition

The article is devoted to the analysis of the visual culture of the interwar period (1919–1939), called interbellum in modern science, with an emphasis on fashion and costume graphics as the most important indicator of the social and aesthetic transformations of the era. The author considers style-25 (Art Deco) not as a narrowly decorative phenomenon, but as an integral artistic paradigm. Based on an interdisciplinary approach (art history, design, cultural studies), the conceptual foundations of Art Deco graphics are revealed. The author proves that interbellum's fashion graphics have a high «moral strength» – their principles are being actively revised in modern design, confirming the cyclical nature of artistic paradigms and the importance of this brief period as an avant-garde doomed to become a classic.

Keywords: art Deco, interbellum, technical aesthetics, reciprocating cycles, the world of things of the proletariat, design, style.

УДК 37.01:769

А. А. Горбачев, В. А. Горбачева, Д. А. Горбачева

Эволюция художественного языка плаката и педагогические стратегии его преподавания

Авторы на основе многолетнего педагогического опыта систематизируют ключевые этапы исторического развития плаката, выделяя стилевые, технологические и идеологические трансформации, оказавшие влияние на его художественную структуру. Особое внимание уделяется дидактическому потенциалу плакатного искусства.

Формулируется комплекс критериев оценки плаката, объединяющий эстетические, функциональные, социальные и экологические аспекты, что позволяет рассматривать плакат не только как средство коммуникации, но и как инструмент формирования критического и рефлексивного мышления у обучающихся.

Ключевые слова: плакатное искусство, визуальная коммуникация, дизайн-образование, педагогика изобразительного искусства, конструктивизм, шрифтовая композиция, цифровая трансформация дизайна, критерии оценки плаката.

Введение. Обучение искусству плаката остается актуальным и важным в современном мире, где визуальная коммуникация играет ключевую роль в различных сферах жизни. Плакат является мощным инструментом визуальной коммуникации, способным быстро и эффективно передавать информацию и идеи. В современном мире, насыщенном информацией, умение создавать выразительные и лаконичные плакаты становится немаловажным навыком для дизайнеров и художников.

Обучение искусству плаката способствует развитию эстетического вкуса и художественных способностей у учащихся. Это значимо не только для профессиональных дизайнеров, но и для всех, кто хочет лучше понимать и создавать визуальные образы.

Изложение основного материала. Сегодня важно знать краткую историю,

тенденции развития и принципы построения дизайна плаката. Поэтому на основе многолетнего преподавания художественных дисциплин и наших публикаций мы разработали ряд текстов, которые окажутся полезными в работе со школьниками и студентами, участниками экскурсий для обсуждения следующих основных тем [2; 3; 4; 5].

1. Агитационные гравюры крупного размера. До второй половины XIX века плакатом иногда называли агитационные гравюры крупного размера (политические афиши Великой Французской революции 1789–1794 гг. и Парижской коммуны 1871 г.). Возникновению рекламного плаката способствовало применение в Западной Европе второй половины XIX века цветной литографии, что позволило издавать красочные плакаты быстро и большими тиражами. В результате от чисто шрифтовых театраль-

ных афиш и книготорговых объявлений перешли к афишам, в которых наряду с текстом значительное место занимали орнамент и фигурные изображения.

Ведущая роль в развитии плаката в конце XIX века принадлежала французским художникам Ж. Шере, А. Тулуз-Лотреку и др. В работах Тулуз-Лотрека ярко проявились специфические черты художественного языка плаката: обобщенность запоминающихся, гротескных форм, изображение находилось не целиком, а как бы в кадре, огромна роль силуэта и ярких цветовых пятен.

2. Орнаментально-декоративные композиции. Большинство плакатов конца XIX – начала XX века состояло из орнаментально-декоративных композиций в духе произведений книжно-журнальной графики того периода.

3. Приближение плаката к станковой картине. С 1910-х годов плакат все больше начинает приближаться по характеру к станковой картине. В России высокожудостственные образцы театрально-выставочного плаката создавали И. Я. Билибин, В. А. Серов, К. А. Сомов.

4. Рекламные плакаты фильмов. С развитием кинематографа появились рекламные фильмы-плакаты. В 1910–1914 годы все большее значение приобретает коммерческий плакат как средство информации. Эти годы определяет массовое производство такого рода плакатов, в которых нашлось место национальным и интернациональным художественным тенденциям.

5. Зарождение традиций советского плаката и рекламной графики. В 1920-е годы начали зарождаться традиции советской рекламы. Огромную роль в этом процессе сыграли пионеры советского дизайна со своими оригинальными идеями, конструктивностью графики, документальностью.

В этот период глубоко осознается идеологическая и экономическая роль плаката как средства нарождающегося дизайна. Требовалось найти простые и эффективные с точки зрения зрительного восприятия средства агитации и

рекламы. Они помогли бы визуально отделить новый стиль жизни от старого, а государственные предприятия Госиздат, ГУМ, Моссельпром – от акционерных обществ типа «Добролет», «Автодор» и др.

Реклама, проникая повсюду, должна была пропагандировать продукцию государственных предприятий и одновременно создавать устойчивый, заслуживающий доверия образ советского учреждения на фоне разномасштабной, неупорядоченной рекламы частной торговли. Стали создаваться не отдельные плакаты, рекламирующие тот или иной товар, а графические серии, которые формировали устойчивый образ государственного предприятия или объединения.

6. Соединение графических форм изображения и геометрических фигур с текстом. Графические формы изображения, геометрические фигуры и текст прочно соединились друг с другом. Элементы рекламы не просто размещались на плоскости листа, а как бы накладывались друг на друга, существуя в различных пространственных плоскостях. Пропорциональные отношения хорошо прочитывались, а композиция превращалась в геометрически определенное построение. Благодаря этому плакат воспринимался человеком как единое целое.

7. Широкое распространение плакатов по тематике. В 1960–1980 годы особенно широкое распространение получили кинорекламный, театральный, выставочный, санитарно-просветительный плакат и плакаты по безопасности труда.

8. Повышение экспрессии, внимания к воздействию на современного зрителя. Сегодня к рекламному плакату предъявляются все общепринятые нормы и требования, но, кроме того, в него должна быть заложена повышенная экспрессия, повышенное внимание к воздействию на зрителя. В плакате не должно быть монотонности, нейтральности, пассивности.

Поиски экспрессии должны пронизывать все произведение – и изобразительное решение, и текст.

9. Основные принципы построения современного плаката. Их можно представить следующим образом:

- **лаконизм** (предельное обобщение или простота формы и содержания);
- **образность** (выделение характерных эмоциональных признаков предмета);
- **ясно выраженная цель.**

Формы плаката:

• **шрифтовая композиция.** Композиция, основанная только на использовании шрифта.

• **композиция неизобразительных форм** (орнамент, линия и пятно, фирменный знак).

• **композиция предметных форм** (пейзаж, портрет, часть художественного произведения).

• **тематическая композиция.** Композиция, основанная на изображении и шрифте (их соподчиненность, доминирование одного над другим).

10. Создание современных плакатов – опора на исследования. Как показывают многолетние исследования читательской аудитории, наибольшей популярностью пользуются композиции в виде плакатов стандартного размера с одним доминирующим изображением, занимающим большую часть площади листа. Рекламные объявления или плакаты, обладающие наибольшей силой воздействия на зрителя, – те, где до 80% площади отданы под изображение. Меньшим воздействием обладают объявления с одной большой иллюстрацией и серией маленьких.

Роль заголовка в запоминаемости рекламы не менее важна, чем роль изображения. Как показывают исследования, лучше использовать короткие заголовки из одной или двух строк. Общая площадь заголовка должна составлять 10–15% площади листа, поэтому шрифт должен быть умеренно крупным. Заголовок можно размещать выше или ниже фотографии или рисунка. Расположенный ниже иллюстрации, он лучше воспринимается зрительно.

С учетом вышеизложенной теории представим варианты практических заданий (рекомендуемые источники: [1; 7]).

Тема: «Основные принципы и технологии разработки современного плаката». Цель занятия – опираясь на теоретические положения курса, закрепить знания об истории плаката, отработать на практике принципы построения современного плаката. Обучающиеся работают с конкретными ситуациями, овладевают навыками сбора, анализа и обработки рекомендованной литературы, навыками подготовки эссе, рисунков и презентаций для принятия самостоятельных решений.

Творческие практические задания.

Выполнение эскиза образца плаката. Зарисовки и написание образцов плакатов. Работа по созданию альбома зарисовок плакатов. Самостоятельная работа по выполнению зарисовок. Создание альбома зарисовок разных плакатов.

Зарисовки и написание всего алфавита различных шрифтов (с натуры, по представлению, изучение рекламного видео ряда). Работа по созданию альбома зарисовок шрифтов. Самостоятельная работа по выполнению зарисовок и созданию альбома.

Задача: изучение различных методов написания (плакатным пером, фломастером, трафаретом, тонкой кисточкой, вырезание и наклейка цветной бумаги и т. д.). Материалы: бумага или альбом, карандаш, ластик, акварель, гуашь, тушь, перо, кисти, палитра, ёмкость с водой. Вводная беседа: сообщение новых знаний о современных плакатах.

На этапе самостоятельной практической работы студенты вместе с педагогом приступают к копированию образцов рекламных и политических плакатов, составлению несложных текстов и композиций с использованием шрифтов и рисунков. Далее – подготовка эскизов.

При разработке эскизов плаката студентам следует напомнить, что формы художественного проектирования определяют способ реализации визуальной идеи. С связи с внедрением и искусственного интеллекта и технических средств значительно расширились возможности классических форм плакатного искусства (с крупными визуальными

элементами и минимальным текстом), в частности за счет:

а) видеоформы: ТВ-реклама, видеоролики в интернете, социальные сети. Динамическая форма позволяет комбинировать визуальные, аудио и сюжетные элементы плакатного искусства;

б) интерактивной формы: онлайн-баннеры, мобильные приложения, AR/VR-технологии формируют прямой контакт с пользователем;

в) инфографики и визуализации данных: сложная информация подается в наглядной, легко усваиваемой форме (например, реклама образовательных программ или финансовых услуг, где использованы приемы плакатного искусства);

г) бренд-дизайна и айдентики: создание визуального образа компании (логотип, фирменный стиль, упаковка). Обеспечивает узнаваемость и идентификацию бренда, где используются наработки композиции плаката.

Экспертом при анализе плакатов следует руководствоваться прежде всего критериями эстетического совершенства (эстетическое совершенство – категория, выражающая гармонию содержания и формы, соответствие функционального назначения и визуального облика). Они включают: композиционную целостность; оригинальность и новизну; выразительность; колористическое решение, эргономическую эстетику, соответствие культурному контексту.

История плаката показывает, что высокое эстетическое качество прояв-

ляется в том, что он не просто красив, но иозвучен человеческим потребностям и духу эпохи. Поэтому при оценке плаката существенны и такие критерии, как функциональность, эстетика (гармоничность, выразительность, оригинальность формы), экологичность (использование безопасных материалов и минимизация вреда окружающей среде), социальная значимость (соответствие общественным ценностям и культурным контекстам). Кроме того, необходимо учитывать качество дизайна плаката как средства удовлетворения потребностей, например: эстетическое качество – потребность в красоте, гармонии и эмоциональной радости; социальное качество – стремление к признанию, принадлежности, взаимодействию; экологическое качество – потребность в устойчивом, ответственном отношении к среде; информационное качество – потребность в ясной коммуникации (в графическом дизайне, интерфейсах).

Выводы. Оценка плаката – это экспертная и педагогическая работа, которая выполняет важнейшие функции в работе с детьми и молодежью, а именно: способствует повышению стандартов качества в дизайне; формируют профессиональные критерии и нормы; развивают рефлексивное мышление у дизайнеров и художников; обеспечивают взаимосвязь между образованием, наукой и практикой; поддерживают общественное доверие к профессии дизайнера и художника.

-
1. Аксенова А. С. История искусств. Просто о важном. Стили, направления и течения / А. С. Аксенова. – Москва: Эксмо, 2019. – 208 с.
 2. Бекнязова А. С. Эстетическое воспитание молодежи средствами музеев города Уральск / А. С. Бекнязова, Э. М. Утешева, А. А. Горбачев. – Таврические студии. – 2025. – № 41. – С. 20–29.
 3. Горбачева Д. А. Основы технологий профессионального обучения в сфере дизайна: учебно-методическое пособие для студентов по направлению подготовки 54-0301. Дизайн / А. Д. Горбачева, А. А. Горбачев, А. Н. Кузьменко. – Краснодар: Экоинвест, 2025. – 164 с.
 4. Горбачев А. А. Эстетическое воспитание молодежи средствами художественного творчества: история, теория и методика, компетентностный подход / А. А. Горбачев. – Москва; Краснодар; Уральск, 2021. – 368 с.
 5. Горбачев А. А. Современные проблемы и направления в подготовке специалистов-дизайнеров / А. А. Горбачев, В. А. Горбачева, Д. А. Горбачева. – Таврические студии. – 2024. – № 40. – С. 32–37.

6. Гущин С. Как понимать современное искусство и перестать его бояться / С. Гущин, А. Шуренков. – Москва: АСТ, 2019. – 256 с.
7. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория. Учебное пособие / Н. А. Ковешникова. – Москва, 2006.

The evolution of the poster's artistic language and pedagogical strategies for teaching it

Based on many years of pedagogical experience the authors systematize the key stages of the poster's historical development, highlighting stylistic, technological and ideological transformations that influenced its artistic structure. Special attention is paid to the didactic potential of poster art.

A set of criteria for evaluating a poster is formulated, combining aesthetic, functional, social and environmental aspects, which makes it possible to consider the poster not only as a means of communication, but also as a tool for the formation of critical and reflective thinking among students.

Keywords: poster art, visual communication, design education, fine art pedagogy, constructivism, font composition, digital design transformation, poster evaluation criteria.

УДК 37.01:78

В. И. Загурский

Некоторые вопросы методики дирижерско-хоровой подготовки будущих учителей музыки

С позиций экспериментального опыта автор освещает один из возможных вариантов подготовки в высшем педагогическом учебном заведении профессионального учителя музыки, владеющего целостной системой дирижерско-хоровых навыков и разбирающегося в тонкостях художественно-эстетического воспитания учащихся системы общего образования. Организационные и процессуальные стороны подготовки музыкантов-педагогов в курсе дирижерско-хоровых дисциплин рассматриваются как основные факторы активизации познавательных функций и в целом профессионального развития специалистов названного профиля.

Ключевые слова: дирижерско-хоровая подготовка, профессиональные качества, аналитическое мышление, дирижерский самоанализ, исполнительский анализ, образное мышление, индивидуальные особенности, познавательная деятельность, педагогический и исполнительский опыт.

Введение. Современная система образования, постоянно находясь в состоянии своего совершенствования, предъявляет высокие требования к качеству подготовки будущего учителя музыки. Ведущее место в ней занимает дирижерско-хоровая подготовка студента как необходимый компонент воспитания высокопрофессионального учителя музыки, призванного на определенных этапах своей деятельности выступать в качестве руководителя классного и школьного хоровых коллективов. Основы такой подготовки закладываются в классе хорового дирижирования.

Освоение студентом – будущим учителем музыки техники дирижирования является необходимым ее компонентом. С учетом требований образовательного стандарта нельзя забывать как о передовых, инновационных

подходах к этому процессу, так и об устоявшихся, традиционных методах и приемах в организации обучения будущих профессионалов в условиях класса дирижирования. И те, и другие в равной мере являются собой необходимую фундамент для формирования личности педагога-музыканта.

Проблемы, связанные с формированием профессиональных компетенций будущих дирижеров, рассматриваются в трудах Л. Безбородовой [1], Г. Ержемского [2], В. Живова [3; 4], М. Корсавина [8], И. Мусина [11], М. Осенневой [12], К. Пигрова [13], В. Самарина [16], В. Соколова [17], Г. Стуловой [18] и других ученых-исследователей и музыкантов-практиков в области дирижерского искусства. Анализ теоретических работ названных выше авторов свидетельствует о широте и много-

гранности их требований к подготовке дирижеров-профессионалов.

Возникает необходимость преодоления противоречий между накопленным в отечественной практике ценным педагогическим опытом организации дирижерско-хоровой подготовки в вузах педагогического профиля и недостаточной творческой адаптацией ее к современным условиям. Цель настоящего исследования – проанализировать некоторые устоявшиеся методы и приемы работы над техникой дирижирования на подготовительном и начальном этапах работы; описать возможностей использования тех или иных инновационных подходов в названные периоды.

Изложение основного материала. Курс «Класс хорового дирижирования» многокомпонентен. В условиях вузовской подготовки учителя музыки усвоение его должно осуществляться на научной основе, способствовать развитию профессионального хорового мышления, дирижерского самоанализа и практической работы с хоровым коллективом. Не менее важным моментом в теории техники дирижирования является ее сочетание с практическим усвоением профессиональных знаний и навыков, обретаемых в ходе организованной учебной хормейстерской практики.

Техника дирижирования входит в технологическую подготовку будущего учителя музыки как средство управления хоровым исполнительством и включает в себя: основные принципы постановки дирижерского аппарата, умение передачи метроритмической организации музыки, ее темпа, динамики, звукоизвлечения, звуковедения и в целом характера исполняемого художественного произведения. При этом задача дирижера – подчинить исполнительский коллектив для реализации художественного замысла.

По мнению Л. Безбородовой, в освоении техники дирижирования лежат две основные задачи: овладение дирижерскими приемами и отбор жестов для воплощения музыкального образа [1, с. 36]. Это лишь подтверждает тезис известного

педагога и дирижера И. А. Мусина о том, что техника дирижирования не может существовать и тем более изучаться сама по себе: она является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, средством воздействия на исполнителей [11, с. 16].

Дирижирование, как творческий процесс, требует присутствия у студента известных природных данных. К ним относятся: физическая подвижность, ловкость, наличие хорошего костно-мышечного аппарата, способность к быстрой реакции, отличный слух, музыкальная интуиция, эмоциональность, чувство ритма, природные волевые данные, темперамент, организаторские способности. Другими словами, не может стать дирижером человек инертный, не обладающий ярким темпераментом и сильной волей.

Процесс выработки техники дирижирования у студентов мы условно разделяем на этапы: подготовительный, или начальный (1 курс), основной (2–3 курс) и заключительный (4 курс). Подготовительный этап направлен на подготовку дирижерского аппарата (составляющими которого являются: руки, корпус, ноги, голова, лицо). Это период овладения студентом дирижерской техникой и жестом, знакомства с дирижерским аппаратом и возможностями последнего в отражении исполнительского образа произведения. Так, программой дисциплины «Хоровое дирижирование» предусмотрено: усвоение приемов дирижирования в различных размерах; показ вступлений и снятий звука на разных долях такта; овладение способами передачи различных ритмических рисунков; воссоздание фермат и т. д.

На основном этапе постижения техники дирижирования акцент делается на усовершенствовании умений и навыков, полученных ранее, а также освоении более сложных в техническом плане приемов управления хоровым звучанием. Примером этому может служить дирижирование в усложненных темповых, ритмических и динамических условиях, дробление и укрупнение долей дири-

жерской схемы, дирижирование как в очень медленных, так и очень быстрых темпах и т. д.

Заключительный этап освоения техники дирижирования направлен на развитие умений охвата более объемных произведений, яркого и выразительного показа музыкального развития в них. Поэтому в этот период перед студентами стоит решение исполнительских задач с использованием различных приемов дирижирования произведениями крупной формы, в том числе оперными сценами.

Таким образом, наиболее важными этапами работы над дирижерской техникой следует считать подготовительный и начальный. Именно в это время закладываются и формируются все основные практические умения и навыки в технике дирижирования. Рассмотрим основные методы и приемы работы над техникой дирижирования в названные выше периоды. Поскольку аналоги дирижерским движениям в повседневной жизни практически не встречаются, при обучении необходима опора на ряд двигательных и слухомоторных упражнений подготовительного характера.

Начинать работу над техникой дирижирования следует с упражнений на развитие различных частей дирижерского аппарата. При этом особого внимания и ряда специальных упражнений требуют руки – как главная, наиболее важная часть дирижерского аппарата. Основная проблема, возникающая на начальном этапе занятий дирижированием, – ликвидация «зажатости» рук и плечевого пояса. Поэтому в этот период начинать работу нужно с контроля и, при необходимости, «освобождения» этой части дирижерского аппарата. К таким упражнениям относим: свободу движений отдельных частей руки (кисти, предплечья, плеча) из положения вытянутой, приподнятой руки; вращательные движения вперед и назад кистью, предплечьем, всей рукой и двумя вместе.

Параллельно с расслабляющими упражнениями полезны задания и на формирование координации движений. Примерами могут быть: вращение

«мельницы» двумя руками в разные стороны; сходящиеся и расходящиеся круговые движения кистью и предплечьем; «рисование» кистью разнообразных геометрических фигур – дуги, круга, треугольника, квадрата. При этом особое внимание следует обращать на правильную постановку кисти – ладонью вниз с закругленными и свободно разведенными пальцами. Все движения должны быть естественными и пластичными. Помогают, как свидетельствует личный опыт, показ и сравнение движений по музыкальной исполнительской деятельности и жизненным ассоциациям. Таковыми могут быть: постановка руки для «взятия» звука на фортепиано, «рисование» мнимой кисточкой на стене, «кидание детского мяча о пол, стену, «прощальное махание платочком» и тому подобное.

Указанный комплекс направлен на развитие не только мышечной, но и эмоциональной раскрепощенности студента. При этом для выработки соответствующей осанки и дирижерской позиции главной задачей выполнения двигательных упражнений является поиск наиболее естественного, удобного и правильного положения корпуса, головы, рук и ног. Дирижерский показ и словесные объяснения педагога способствуют развитию у студентов правильных ощущений, что облегчает дальнейшее освоение не только элементов жеста, но и компонентов музыкального языка (штрихов, динамики, ритма и др.).

Эмоционально смысловое погружение в контекст произведения направлено на расширение образовательного поля студента, укрепление его профессионального статуса как хормейстера-дирижера. Грамотное же использование дирижерского жеста служит залогом успешной работы учителя-хормейстера с детским хором, помогая осваивать в будущем сложные произведения и достигать высокого исполнительского уровня.

В практике проведения занятий по дирижированию оправдано обращение к инструктивным моментам, когда на каждом индивидуальном занятии

выделяется непродолжительное время (10–15 минут) для проведения упражнений, становящихся в будущем основой в постижении техники дирижирования. К ним можно отнести:

– круговые движения руки с отдачей (игра в скакалку). При этом рука во время подъема вверх замедляет движение и ускоряет его во время движения от верхней точки до нижней, словно удаляет по воображаемой плоскости;

– отскоки от разных плоскостей (стола, ладони другой руки, воображаемой поверхности) вверх, в сторону в разные точки и на разные уровни.

Выполнение таких упражнений желательно разнообразить за счет постановки разных проблемных задач, таких как: «протактировать» рукой различные марши – военный, спортивный, детский; использовать обращение к ассоциативным связям («прыжки» рукой с разбега и с места, подскок – вдох, падение руки – выдох и др.).

На начальных занятиях немало времени отводится освоению дирижерской сетки тактирования. Работа эта кропотливая, поскольку требует систематичности и последовательности. При этом важно придерживаться графической ясности рисунка дирижерской сетки и передачи ее метрической пульсации.

Одним из сложных элементов техники дирижирования является ауфтакт. По мнению В. Соколова, ауфтакты – важнейшая составная часть дирижерской техники [17, с. 12]. Под ауфтактом в дирижировании понимается специфический дирижерский жест, предшествующий началу звука и организующий исполнителя относительно характера, темпа, ритма, динамики, штриха, начала и окончания звука, фермат, а также всевозможных исполнительских задач.

Объяснение роли и значения ауфтакта проводится в такой последовательности: сначала отрабатывается ауфтакт вступления, затем отдельные его элементы. Поскольку ауфтакт в пении – это показ вдоха перед атакой звука, то дальнейшая работа над ауфтактом состоит в отработке навыка показа дыхания вна-

чале разных долей в различных схемах тактирования.

Работа над ауфтактом невозможна при скованности рук, поэтому начинать ее следует только при полной их свободе от мышечного зажатия. При этом необходим поиск жеста, который был бы одновременно достаточно импульсивным, но вместе с тем не хаотичным. На этом этапе работы можно прибегнуть к ассоциациям типа «уколоть иглой», «прикоснуться к горячему», «тянуть звук, но не бросать его», «прикоснуться к звуку и вести его» и др.

После работы над ауфтактом вступления осваиваются иные его виды, такие как ауфтакт снятия и неполный тауфакт. Начинать работу над первым его видом следует со снятия длинных неферматных звуков. В этом случае рука дирижера после импульса движется в направлении следующей доли такта, перед которой и «снимается» звук.

Следующий этап работы над жестом «снятия» – это снятие приемом распределения доли такта и скрытого распределения в зависимости от характера, темпа и ритма музыки. И, наконец, в работе над этим жестом отрабатывается ауфтакт снятия фермат (серединных и заключительных). Студенту важно запомнить, что в дирижировании существует единое правило относительно выполнения фермат на звуках и паузах: они не тактируются.

Для отработки показа различных видов ауфтактов логично предложить следующие приемы: счет вслух или отстукивание рукой внутридолевого пульса; акцентирование счетом или отстукиванием руки долей, которые выступают в роли звукового ауфтакта; пропевание вслух (позднее – мысленно) отдельных слогов для нахождения точного времени для ауфтакта.

Безусловно, на первом этапе происходит лишь первоначальное, поверхностное знакомство с различными навыками по показу всевозможных встречающихся в хоровой практике видов ауфтактов. Закрепление и совершенствование таких навыков необходимо осуществлять

в классе хорового дирижирования несколько позже, на следующем, основном этапе работы, при творческом соприкосновении с более широким многообразием хоровых произведений.

Техника дирижирования – существенный и необходимый элемент дирижерской подготовки. Однако, как следует из основной задачи такой подготовки будущего учителя музыки (обучение профессиональному умению управления хором в процессе классной и внеклассной работы), главное предназначение дирижерского жеста учителя – общение с хористами, оказание на них инструктивно-эмоционального влияния в процессе исполнения.

Известно, что в практике обучения хоровому дирижированию преобладают репродуктивные: наглядно-слуховые и объяснительно-иллюстративные методы. Конечно, обойтись без них невозможно, но и ограничиваться только ими нельзя. Известный мастер хорового искусства, ученый, педагог И. Мусин [11] поправу считает, что обучение дирижированию должно быть направлено не на заучивание движений, а на развитие самих способностей, лежащих в основе мануальных средств дирижирования. Предлагаемый им длинный, трудный и ценный путь воспитания дирижера во многом сходится с мнением другого известного мастера хорового искусства К. Птицы [15, с. 23]. Профессор Московской консерватории полагает, что методика обучения должна быть направлена прежде всего на развитие способностей и качеств, необходимых для того, чтобы выразительные приемы управления хором отражали побуждение дирижера, его исполнительские намерения, а следовательно, могли влиять на исполнителей.

Для развития у человека любых способностей нужно иметь ясное представление о том, что именно необходимо развивать и с какой целью. По нашему мнению, среди основных задач дирижерско-хоровой подготовки будущего учителя музыки следует выделить: формирование образного мышления и развитие музыкальных способностей,

что позволит в полной мере постигнуть умение управления хором.

Опыт показывает, что воспитание, образование и обучение в работе педагога составляют единое целое. При этом метод индивидуальных занятий в классе дирижирования способствует более тесному общению преподавателя со студентом. Именно такая организация учебного процесса позволяет педагогу влиять на ученика и направлять всю его работу по определенному руслу.

Для подготовки будущего учителя музыки к практической работе с хором важна постоянная связь занятий в классе хорового дирижирования с работой в хоровом классе. На всех этапах дирижерской подготовки необходимо включать в занятия освоение приемов работы с хором. К примеру, одним из таких видов творческой работы является обращение к приему «программированных ошибок», заключающемуся в умышленном невыполнении концертмейстером или педагогом необходимых указаний в хоровых партитурах во время самостоятельной работы над этим материалом со стороны того или иного студента. Аналитическое осмысление требований партитуры студентом, поставленным в ситуацию творческой работы, способствует развитию у него слуховой реакции, приобретению умений и приемов репетиционной работы с хором. Из этого следует, что в подготовке учителя музыки-хормейстера необходимо формировать умение представлять звучание хоровой партии и хора в целом. Поэтому работе с партитурой в классе хорового дирижирования следует уделять особое внимание.

В данном виде работы возможно использование множества педагогических приемов, направленных на развитие слуха, слухового внимания, самоконтроля и в целом музыкального мышления. Примером обращения к такой методике может служить одновременное исполнение мелодии на инструменте, ее пение и тактирование. Выполнение этой задачи отвечает методике разработанного и нашедшего описание в авто-

реферате диссертации исследователем Е. Красотиной метода воображаемого пропевания хоровых партий и включения голосового пения по знаку преподавателя [9].

Полезным приемом является прослушивание и анализ хорового звучания в записи. Для расширения общего и музыкального кругозора можно использовать знакомство с соответствующими музыке произведениями литературы и изобразительного искусства. Такие приемы создают условия для возникновения у студентов обобщенных музыкальных образов и формирования у них творческого подхода к исполнению.

В музыкальной педагогике для развития творческой художественно-практической деятельности будущих профессионалов весьма продуктивным приемом являются обращение к методам расчлененного анализа и сравнительных характеристик. В своей совокупности эти методы направлены на выявление взаимосвязи и взаимовлияния музыки и текста в хоровом произведении. Для развития самостоятельности будущего учителя музыки полезно обращение к использованию такого творческого приема, как моделирования репетиционного процесса, с целью создания и решения педагогических ситуаций, возникающих в практической вокально-хоровой работе.

Основными условиями, влияющими на результаты обучения, являются индивидуальные особенности (качества) студентов, готовность последних к восприятию и усвоению материала. На роль этих качеств в подготовке музыканта справедливо указывают В. М. Подуровский и Н. В. Суслова, подчеркивая, что «индивидуальные особенности учеников в освоении нового материала, координации движений и многом другом сказываются на его конечных результатах» [14, с. 233].

Следовательно, чтобы педагогический процесс был эффективным и давал высокие результаты, необходимо уже в начальный период обучения основываться на знании личностных качеств

студентов. Это позволит составить четкое представление об их индивидуальной восприимчивости, готовности к усвоению нового материала, степени развитости музыкального сознания и мышления, об уровне проявления специальных способностей, а также о всем том, что соотносится с познавательными процессами деятельности музыканта и особенностями индивидуально-психического склада личности. Опора на такую информацию дает возможность педагогу выстраивать соответствующие дифференцированные программы, оказывающие корректирующее влияние на развитие профессиональных качеств студентов и в целом стимулирующие учебную работу [7, с. 69–73].

Серьезное значение в процессе воспитания музыканта имеют навыки его самостоятельных занятий. Если студент не научится хорошо и плодотворно заниматься, то в его работе не будет достаточных успехов. Необходимо развивать у студента любовь к труду, настойчивость, волю, воспитывать вдумчивость, сосредоточенность, навыки самостоятельного мышления. Педагог обязан научить ученика работать над музыкальным произведением сознательно, чтобы изучение его не превращалось в механическое «долбление». Студент, в свою очередь, должен осознавать собственные недостатки, ошибки и стоящие перед ним задачи.

Поскольку самостоятельность студентов становится одной из важнейших проблем организации обучения, то и основная цель преподавателя заключается не столько в передаче студентам научной информации, сколько, следуя известному русскому и советскому пианисту-педагогу К. Н. Игумнову, в создании лишь отправных точек для собственных исследований, то есть в организации их познавательной деятельности и творческой работы. Таким образом, самостоятельная работа – это не самообразование индивида по собственному усмотрению, без посторонней помощи, а управляемая преподавателем, системная самостоятельная деятельность студента [10]. По-

этому такую работу следует рассматривать в двух плоскостях – как средство организации и управления самостоятельной деятельностью студентов и как специфическую форму учебного познания. При таком подходе учтены интересы обоих субъектов учебного процесса: для преподавателя самостоятельная работа – орудие педагогического руководства самостоятельной познавательной деятельностью учащихся, а для студентов – это вид познавательной деятельности, связанный с самостоятельным решением учебной задачи.

В области музыкального образования обращение к проблеме формирования опыта самостоятельной работы, стимулирования инициативы и творческого самосовершенствования приобретает особую остроту, поскольку успех профессиональной деятельности будущего учителя музыки заложен в многосторонности его подготовки. Гарантом получения широкого спектра профессиональных умений у такого учителя выступает обращение к проблеме самостоятельности в процессе усвоения профильных дисциплин. В равной степени это актуально как в ходе изучения инструментально-исполнительских и вокально-исполнительских предметов, так и в системе дирижерско-хоровой подготовки. В силу профессионального интереса автора данной статьи, особый акцент мы делаем на последнем из названных направлений (более подробно обращение к опыту организации самостоятельной работы студентов находит описание в статьях автора: [5, с. 121–130; 6, с.127–138]).

Выводы. В статье рассмотрены основные методы и приемы работы со студентами по выработке техники дирижирования на подготовительном и начальном этапах обучения. Обоснована эффективность использования комплекса методов (наглядный, словесно-объяснительный, эмоциональный) для

освоения студентами элементов дирижерской техники начиная с первого этапа постановки дирижерского аппарата. В ходе проведенного анализа:

- выделена специфика дирижерско-хоровой подготовки с позиции становления будущего специалиста в практической деятельности;
- рассмотрены основные задачи дисциплины, направленные на формирование у студентов образного мышления и развитие их музыкальных способностей;
- осуществлено знакомство с отдельными методами усвоения вокально-хорового произведения в контексте формирования профессиональных навыков управления хоровым коллективом.

Доказано практикой, что для развития инициативы студентов, самостоятельности в решении учебных задач, стремления к творчеству в методах его подготовки необходимо шире использовать проблемное обучение, творческие приемы. Задача довольно трудная, поскольку связана с недостаточным количеством академических часов на такой вид подготовки учителя музыкального искусства. Вместе с тем она выполнима при условии использования активных педагогических методов, используемых как в классе хорового дирижирования, так и за счет других дисциплин (хоровой класс, хороведение и хоровая аранжировка, постановка голоса, основной музыкальный инструмент, гармония, сольфеджио и др.).

Несмотря на то что процесс дирижирования и практическая работа с хором представляют творческий процесс и в нем заложена проблемная ситуация, его освоение невозможно методами теоретического изучения и практического закрепления образцов. Необходимы такие методы и приемы подготовки, при обращении к которым у будущего учителя музыки развивались бы способности к творческому решению музыкально-исполнительских задач.

-
1. Безбородова Л. А. Дирижирование: учебное пособие / Л. А. Безбородова. – Москва: Просвещение, 1990. – 159 с.
 2. Ержемский Г. Л. Некоторые вопросы психофизиологии дирижирования / Г. Л. Ержемский // Музыканту исполнителю. – Москва, 1992. – С. 89–115.
 3. Живов В. И. Исполнительский анализ хорового произведения как способ интенсификации обучения в классе дирижирования: на музыкально-педагогическом факультете пединститута: автореф. дис. ... канд. пед. наук / В. И. Живов. – Москва, 1978.
 4. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. Л. Живов. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
 5. Загурский В. И. Воспитание творческой самостоятельности студентов в курсе дирижерско-хоровых дисциплин как способ формирования личности будущего учителя музыки / В. И. Загурский // Наука и инновации в современных условиях: сборник статей Международной научно-практической конференции (20 января 2017, г. Казань). – Уфа: АЭТЕРНА, 2017. – С. 121–130.
 6. Загурский В. И. Из опыта организации самостоятельной учебно-познавательной деятельности студентов в процессе дирижерско-хоровой подготовки в структуре высшего музыкально-педагогического образования / В. И. Загурский // Современное состояние и перспективы развития научной мысли: сборник статей международной научно-практической конференции (8 октября 2016, г. Новосибирск). В 2 ч. Ч. 2. – Уфа: МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2016. – С. 127–138.
 7. Загурский В. И. Типологические особенности студентов в контексте развития их музыкально-исполнительских качеств в классе дирижирования / В. И. Загурский // Гуманитарные науки. – 2016. – № 4 (36). – С. 121–130.
 8. Корсавин М. П. Мысли о дирижерском искусстве / М. П. Корсавин. – Одесса: ПЛАСКЕ, 2008. – 156 с.
 9. Красотина Е. А. Исследование методов развития музыкального слуха в процессе изучения хоровой партитуры: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Е. А. Красотина. – Москва, 1972.
 10. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музыка, 1975. – 471 с.
 11. Мусин И. А. О воспитании дирижера: очерки / И. А. Мусин. – Ленинград: Музыка, 1987. – 247 с.
 12. Осеннева М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором: учебное пособие для академического бакалавриата / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2018. – 189 с.
 13. Пигров К. К. Руководство хором: учебное пособие для музыкальных учебных заведений / К. К. Пигров. – Москва: Музыка, 1964. – 220 с.
 14. Подуровский В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. М. Подуровский, Н. В. Суслова. – Москва: Гуманитарно-издательский центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
 15. Птица К. Б. Профессионалы хорового искусства в Московской консерватории / К. Б. Птица. – Москва: Музыка, 1970. – 191 с.
 16. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка: учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений / В. А. Самарин. – Москва: Academia, 2002. – 352 с.
 17. Соколов В. Г. Работа с хором: учебное пособие / В. Г. Соколов. – Москва: Музыка, 1983. – 191 с.
 18. Стулова Г. П. Теория и практика работы с детским хором: учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений / Г. П. Стулова. – Москва: Владос, 2002. – 176 с.

Some Issues of Conducting and Choral Training Methodology for Future Music Teachers

From the perspective of experimental experience, the author highlights one of the possible options for training a professional music teacher in a higher pedagogical educational institution who possesses a comprehensive system of conducting and choral skills and understands the intricacies of artistic and aesthetic education in the general education system. Organizational and procedural aspects of the training of music teachers in the course of conducting and choral disciplines are considered as the main factors in activating cognitive functions and overall professional development of specialists in this field.

Keywords: conductor-chorus training, professional qualities, analytical thinking, conductor self-analysis, performance analysis, imaginative thinking, individual characteristics, cognitive activity, pedagogical and performing skills.

УДК 792

Н. Н. Крыгин

Трагедия «Командарм-2» И. Сельвинского: от театральной пьесы к драматической поэме

В статье исследуется работа режиссера Вс. Мейерхольда над постановкой трагедии И. Сельвинского «Командарм-2»; рассматриваются принципиальные разногласия между авторской и сценической версиями произведения, а также некоторые принципы работы Мейерхольда с драматургом.

Ключевые слова: советский театр, история режиссуры, И. Сельвинский, Вс. Мейерхольд, литературный контекст, театральный контекст.

Введение. Драма есть род литературы, предназначенный для исполнения на сцене. Еще Аристотель указывал, что именно на сцене драма достигает наибольшей силы и воздействия. Но интересен, как наиболее яркий из всех, феномен Шекспира, создававшего драматические произведения не для чтения, но исключительно для сценического воплощения. Вместе с тем очевидно, что многие скрытые смыслы и философские размышления, наполняющие шекспировский текст, остаются для зрителя недоступными в театре, но раскрываются исключительно в процессе чтения. Мы наблюдаем столкновение идей литературы и идей театрального искусства.

В XVIII веке получает распространение жанр «драматическая поэма». К нему можно отнести такие выдающиеся произведения, как «Валленштейн» Ф. Шиллера, «Дон Жуан» А. К. Толстого, «Каин» Дж. Байрона и др., являющие собой форму стихотворной поэмы, однако написанные по формальным законам драмы, то есть в форме повествования от первого лица о событиях, имеющих ме-

сто здесь и сейчас. Одним из ярчайших примеров драматической поэмы в истории советской драматургии и является пьеса И. Сельвинского «Командарм-2», написанная в 1928 году и годом позже поставленная Вс. Мейерхольдом.

Литературоведческий анализ произведений Сельвинского мы можем найти в работах О. Резник [9]. Анализ пьесы в контексте театрального искусства можно найти в отдельных статьях критического, биографического и автобиографического характера, рассматривающих проблему как Сельвинского, так и со стороны Мейерхольда; проблема литературного и сценического контекстов трагедии «Командарм-2» поднимается в работе Л. Пригожиной «Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920–1930-х годов» [8].

Целью данного исследования является сведение воедино литературных и театральных контекстов в отношении пьесы Сельвинского «Командарм-2».

Изложение основного материала. Социалистическая революция 1917 года в России стала переворотной не толь-

ко в сфере политического устройства, но и в сфере культуры и искусства. Театральные залы наполнила публика, никогда ранее театр не посещавшая и не имеющая представления о том, что есть искусство. Одновременно с этим деятели искусства открывают для себя новые возможности, связанные с идеалистическими представлениями о создании нового мира и нового человека. Революционными в области театрального искусства можно назвать спектакли 1922 года: «Великодушный рогоносец» режиссера Вс. Мейерхольда, построенного на принципах биомеханики, «Принцесса Турандот» и «Гадибук» Е. Вахтангова, вводивших в театральную практику эстетику «фантастического реализма». Вместе с тем формирование новой советской драматургии не успевало за требованиями времени. Из сколько-нибудь значимых драматургических произведений первой пятилетки революции можно назвать только «Мистерию-буфф» В. Маяковского. Основной тематикой новой советской пьесы становятся события революции и Гражданской войны.

Академические театры (Малый и МХАТ), МХАТ-Второй, Московский камерный театр и Театр им. Вахтангова крайне неохотно включали в репертуар советские пьесы. Основной поток новой драматургии проходит через «молодые» сцены Москвы: театр им. МГСПС, Театр Революции, Театр Пролеткульта, Реалистический театр (Четвертая студия МХАТ). К середине 1920-х годов появляется несколько пьес, имевших значительный успех и позже отнесенных к «золотым» в советском репертуаре, таких как «Любовь Яровая» К. Тренева или «Шторм» В. Биль-Белоцерковского. Наличие проблемы подтверждается на уровне культуры смеха. В одной из водевильных пьес 1927 года можно увидеть следующую пародию на типовую советскую пьесу: «На далекий приморский берег, где предрассудки и темнота освещаются одним северным сиянием, выбросило бурею русского революционера Гаврилу. Он разоблачает шамана,

старики хотят его убить. Гаврилу спасает молодая самоедка... Они бегут на оленях... На них нападают белые медведи... Гаврила говорит им речь, и медведи из белых становятся красными» [15, с. 581–582]. Особняком стоят драматургические произведения таких авторов, как С. Третьяков, М. Булгаков, И. Бабель и Ю. Олеша.

Идеолог «театрального Октября» Мейерхольд в одном из своих манифестов заявляет, что делает репертуарную ставку на «передового революционного драматурга-экспериментатора» [14]. За десять лет Октября Мейерхольд уже поставил несколько советских пьес, включая две редакции упомянутой выше пьесы «Мистерия-буфф». К празднованию десятилетия Октябрьской революции под его руководством была поставлена пьеса-политобозрение Р. Акульшина «Окно в деревню», вызвавшая неудовольствие И. Сталина.

В поисках новой пьесы для сезона 1928/1929 Мейерхольд привлекает в театр двух ярких поэтов, стоящих на диаметрально противоположных художественных позициях. С одной стороны, футурист В. Маяковский, написавший для театра гротескную комедию «Клоп», с другой, конструктивист И. Сельвинский с трагедией «Командарм-2». Премьера пьесы Сельвинского состоялась 24 июля 1929 года во время гастролей театра имени Мейерхольда в Харькове. Для Мейерхольда «Командарм-2» был интересен тем, что это «трагедия в стихах, драматургическая форма которой заключает в себя ряд новаторских элементов» и «дает тему о формировании нового человека на фоне событий Гражданской войны» [14], это «не сотая вариация на тему “Любови Яровой”», а «глубокое и художественное проникновение писателя в героическую эпоху» [7].

Пьеса «Командарм-2» повествует о событиях Гражданской войны и взятии Красной армией некоего города Белоярска. В основе конфликта – линии командарма Чуба, «выходца из простых», и штабного писаря, интеллигента

Оконного. В авторской версии оба ве-рят в идеи революции, но расходятся в путях достижения ее целей, вследствие чего Оконный пытается совершить переворот и возглавить операцию, становясь вторым командармом. По утверждению друга Сельвинского Л. Озерова, фамилия Чуб дает намек на И. Сталина [18]; при определенном взгляде здесь действительно можно увидеть намек на политическую борьбу за власть в СССР после смерти В. Ленина¹. Фамилия Оконный может указывать на людей, принявших идеи революции, но наблюдающих ее через «окно». Здесь уместно вспомнить о так называемых «попутчиках», писателях и художниках, относившихся с симпатией к большевикам, однако не являвшихся членами партии по причине непролетарского происхождения. Для нас в данном контексте важны фигуры И. Бабеля, Ю. Олеши и М. Булгакова. В их творчестве также можно проследить рефлексию на некоторые события Гражданской войны («Конармия» Бабеля, «Бег» и «Дни Турбинах» Булгакова) или послевоенного устройства страны («Мария» Бабеля, «Заговор чувств» Олеши, «Зойкина квартира» Булгакова). Сельвинского, участвовавшего в боевых действиях на стороне Красной гвардии, нельзя причислить к «оконным» революционерам, хотя очевидны авторские симпатии к персонажу Оконному; Б. Алперс видит в Оконном своего рода *Alter ego* автора [1, с. 143].

В советском театре это была первая пьеса, в которой красному герою противостоял другой красный герой, и в этом заключался трагизм ситуации. На несценический характер пьесы критика обращает внимание сразу после премьеры спектакля; процитируем Б. Губера, отметившего: «...текст Сельвинского неизмеримо сложней, глубже, богаче

того, что воспринимается зрителем со сцены», добавляя, что «природа этого богатства — *литературная*» (курсив — Б. Губера) [5].

Если творческий путь К. Станиславского можно охарактеризовать как постоянное исследование законов актерского искусства, то путь Мейерхольда — это непрекращающийся поиск границ между жизнью и театральностью².

Мейерхольд отделял понятия «автор пьесы» от понятия «автор спектакля»; с авторской драматургией он обращался вольно, создавая свой собственный композиционный строй. В отдельных случаях это приносило ему успех, как, например, с «Ревизором» Гоголя, а в других приводило к неудачам («Учитель Бубус» по пьесе А. Файко). Для его творчества характерно насыщение авторской образности ассоциативным образным рядом. Эр. Гарин, репетировавший роль Оконного³, вспоминает яркую сцену перед боем, когда спокойное звучание народной песни сменял вороний клекот: «Воронье заполняло криками весь зал. Карканье и клекот приближались издали, забивая тревогой все пространство театра. Вдали, за зрительным залом, раздавался гул. <...> Эффект вороньего клекота был до наивности прост технически и предельно верен эмоционально. Мейерхольд распорядился купить охотничьи манки, они употребляются при весенней охоте на уток. Ученики школы научились каркать в них по-вороньи. И вот человек пятьдесят начинали каркать в фойе галереи, затем тихо, не шаркая,

² Период становления русского режиссерского театра сопровождался дискуссией о том, что есть театральность. К. Станиславский не разделял реализм и театральность, подчиняя театральность натуралистической презентации действительности; Н. Евреинов, в свою очередь, утверждал, что реальность подчиняется законам театра (концепция театрализации жизни); для А. Таирова театральность являла собой полное отрижение реальности и создание на сцене новой реальности (концепция неореализма).

³ Позднее Гарин был снят с роли; на премьере роль Оконного играл актер Ф. Коршунов.

¹ А. Гвоздев, в свою очередь, считает, что образ Оконного и его конфликт с Чубом воплощает в себе «всю эпопею Керенского и керенщины, с ее авантюризмом и самовлюблённостью, с ее уверенностью, что интеллигенция — это мозг страны» [3].

продвигались по верхней галерее и приближались к сцене. Впечатление от эпизода было неотразимым» [2, с. 218]. В мизансценировании и оформлении сцены Мейерхольд традиционно отталкивается от изобразительных искусств, в частности, в ряде источников упоминаются картины Пикассо и Веласкеса [2, с. 214], гравюры времени французской революции и композиции Давида, японские гравюры [17, с. 292].

В воспоминаниях И. Сельвинского [13, с. 387–396] можно найти ряд претензий к режиссёру-постановщику. Так, он упрекает режиссера в том, что тот ставит пьесу, не изучив её досконально, что он ищет в пьесе не образы-характеры, а «ситуации». В действительности мы можем увидеть в работе Мейерхольда прообраз того, что в 1930-е годы войдет в театральную практику как метод действенного анализа, то есть изучение предлагаемых обстоятельств пьесы и определение событийного ряда через действия актеров. Под упомянутой Сельвинским «ситуацией» мы можем понимать поиск в пьесе событий в контексте всего событийного ряда пьесы и сверхзадачи.

Рефлексию Сельвинского Мейерхольд воспринимал как «нечеткость идейных позиций»; он отказался от симпатий к «человечному» Оконному в пользу прямой поддержки «железногого» Чуба [2, с. 213]. В концепции Мейерхольда образ Оконного был неотрывно связан с образом его возлюбленной, машинистки Веры (роль исполняла З. Райх). «Оконный и Вера как бы двуедины», – говорит Мейерхольд, добавляя, что «Вера заменяет Оконному… волевую пульсацию» [17, с. 292].

В другом случае упреком Мейерхольду служит введение в сцены действий второго плана, что, по мнению Сельвинского, лишено смысла. Возник конфликт литературного автора и автора спектакля, предметом которого стал, в частности, монолог персонажа Оконного, в который Мейерхольдом была введена игра машинистки Веры на дудочке. Для Мейерхольда важно по-

нимание того, что долгий сценический монолог не будет воспринят зрителем полноценно, для чего он и вводит через атмосферу другие выразительные средства театра элементы, упрощавшие восприятие эпизода. В некоторых эпизодах, в стремлении раскрыть содержание трагедии, Мейерхольд вводит пантомимы.

При этом нельзя отрицать и того, что вмешательство режиссера в пьесу было существенным. Так, Мейерхольдом при поддержке труппы был изъят принципиальный для авторской формы повествования персонаж Конферансье, сокращены некоторые интермедии. Сквозное действие из абстрактной борьбы за идеи революции Мейерхольд перевел в борьбу вокруг города Белоярска. Более значимым нарушением авторского замысла была переделка финала. Чтобы обострить обстоятельства и свою действенную линию, Мейерхольд делает из персонажа Оконного агента Белой гвардии и приговаривает его и Веру к расстрелу. Сельвинский отказывается принимать спектакль, назвав его «агитационным примитивом» [11].

Нарком просвещения Луначарский отказывался принимать спектакль, предполагая, что сложная философия Сельвинского останется для широкой публики непонятной, но уступил под давлением Маяковского, поддержавшего в этом споре Сельвинского.

В оценках постановки Мейерхольда мнения критиков разошлись. Так, Гвоздев видит заслугу Мейерхольда в том, что он камерный текст Сельвинского перевел в монументальный стиль героического театра [4, с. 105], тогда как Марков считал, что Мейерхольд не справился с лирикой пьесы⁴, его актеры, прекрасно владеющие телом, не владеют словом, поэтому переводят ее в план

⁴ Сам Мейерхольд замечал, что трудность в работе над постановкой «Командарм-2» – это «виртуозно рифмованные стихи с непривычными для театра созвучиями и богатой игрой слов, трудная экспозиция, большие монологи у одного из действующих лиц, построенные на изощренности его эрудиции, сложное сплетение нескольких тем и многое в таком роде» [7].

агитки [6, с. 601–611].

Кроме всего вышесказанного, критика отмечает, что Мейерхольду удалось создать спектакль-миф; события Гражданской войны, имевшие место всего десятилетие назад, словно показывались сквозь века. Для Б. Алперса герои спектакля – это «люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918–1919 годах, легендарные герои легендарного времени. Если снять с них папахи или бараны полушибки, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на теле» [1, с. 145]. Иные постановки трагедии Сельвинского, например спектакль 1931 года в Ленинградском государственном театре драмы, решались преимущественно в бытовом плане и ожидали успеха не имели.

Творческий конфликт между автором драматического произведения и режиссером-постановщиком демонстрирует диалектику авторского замысла и сценической интерпретации. Переработка пьесы режиссером, воспринятая автором как искажение, инициировала создание второй редакции текста.

Первая редакция впервые напечатана в журнале «Молодая гвардия» в 1929 году [10], переиздана отдельным изданием в 1930-м. Первые правки пьесы датируются 1936 годом.

Вторая редакция опубликована в 1950-х годах, когда события Гражданской войны оценивались уже в контексте исторического развития страны. Так, во второй редакции пьесы акцент пере-

несен с персонажа Оконного на Чуба. Вместо машинистки Веры, поддержавшей заговор против Чуба, в пьесе появляется комиссар Любовь Блаженина; ей с образа Оконного передается функция условного авторского Альтер Эго; за ней сохранена перемена отношения к персонажу Чубу от безграничной любви и доверия к разочарованию. Деление на акты заменено делением на картины, некоторые эффектно-речевые характеристики заменены психологическими. Пьеса обрела большую цельность по форме, сохранила принцип больших монологов, но утратила сценическую стримительность и эффектность.

Выводы. После провала «Чайки» в Александринском театре в 1896 году А. Чехов согласился пойти на уступки и отредактировать свою пьесу по сценическим требованиям В. Немировича-Данченко; постановка «Чайки» в Московском художественном театре имела ошеломляющий успех. В случае с трагедией «Командарм-2» мы видим обратную ситуацию. Отвечая на претензии в адрес пьесы после ее читки на художественно-политическом совете театра, Мейерхольд высказал тезис, что «пьеса БЮ, пока еще она не поставлена, – незаконченная вещь. Автор будет исправлять ее недочеты вместе с театром, в процессе репетиций» [16]. Вопреки мнению Мейерхольда, Сельвинский не принял сценическую редакцию, и из пьесы, предназначеннной для постановки на театральной сцене, она эволюционировала в драматическую поэму, предназначенную исключительно для чтения.

-
1. Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2 т. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии / Б. В. Алперс. – Москва: Искусство, 1977. – 519 с.
 2. Гарин Э. П. С Мейерхольдом (воспоминания) / Э. П. Гарин. – Москва: Искусство, 1974. – 292 с.
 3. Гвоздев А. «Командарм 2». Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / А. Гвоздев // Жизнь искусства. – 1929. – № 42. – С. 4–5.
 4. Гвоздев А. А. Театральная критика / А. А. Гвоздев. – Ленинград: Искусство, 1987. – 280 с.
 5. Губер Б. «Командарм» Мейерхольда / Б. Губер // Литературная газета. – 1929. – № 26. – С. 4.
 6. Марков П. А. О театре. В 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика / П. А. Марков. – Москва: Искусство, 1976. – 639 с.
 7. Мейерхольд Вс. Несколько слов о постановке / Вс. Мейерхольд // Литературная газета. – 1929. – № 24. – С. 4.

8. Пригожина Л. Г. Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920–1930-х годов: учебное пособие / Л. Г. Пригожина. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1991. – 74 с.
9. Резник О. С. Жизнь в поэзии: Творчество Ильи Сельвинского / О. С. Резник. – Москва: Советский писатель, 1967. – 586 с.
10. Сельвинский И. Командарм 2 / И. Сельвинский // Молодая гвардия. – 1929. – № 7/8–10.
11. Сельвинский И. Командарм 2. О пьесе / И. Сельвинский // Литературная газета. – № 24. – С. 4.
12. Сельвинский И. Л. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3: Драмы и трагедии / И. Л. Сельвинский. – Москва: Художественная литература, 1972. – 527 с.
13. Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / ред.-сост. Л. Д. Вендровская. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1967. – 622 с.
14. ГОСТИМ репертуаром обеспечен. Беседа с В. Э. Мейерхольдом // Жизнь искусства. – 1929. – № 2. – С. 9.
15. Забытые пьесы 1920–1930-х годов [сборник] / сост. В. В. Гудкова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014. – 976 с.
16. Командарм 2 // Красная звезда. – 1929. – № 57.
17. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926–1932. – Ленинград: Искусство, 1982. – 448 с.
18. Илья Сельвинский. Фильм 1. Начало пути (1989). – URL: <https://youtu.be/zymLDUmJuJw> (дата обращения: 29.11.2025).

The tragedy «Komandarm-2» by I. Selvinsky: From a theatrical play to a dramatic poem

The article examines Vsevolod Meyerhold's work on the stage production of Ilya Selvinsky's tragedy «Komandarm-2». It analyses the fundamental discrepancies between the author's original text and the stage version, as well as certain principles of Meyerhold's collaboration with the playwright.

Keywords: soviet theater, the history of the stage directing, I. Selvinsky, Vs. Meyerhold, literary context, theatrical context.

УДК 7.046+75.04

P. P. Оглу

Монументально-декоративное искусство как визуальная репрезентация мифологического сознания

Статья посвящена анализу роли монументально-декоративного искусства в воплощении мифологического мировоззрения в различные исторические эпохи. Автор рассматривает монументально-декоративное искусство не как автономную эстетическую практику, а как неотъемлемый компонент синcretической системы, где образ, миф и ритуал представлены в неразрывном единстве. В работе прослеживается генезис этой связи от протомонументальных практик палеолита, выполнявших ритуально-магическую функцию, до развитых форм в античной культуре. Особое внимание уделяется принципу «мифической причинности», определяющему повествовательную логику и композицию монументальных комплексов.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, искусство, мифологическое сознание, миф, визуальные репрезентации.

Введение. Монументально-декоративное искусство, будучи одной из древнейших форм художественного освоения пространства, с момента своего возникновения выполняло функции, далеко выходящие за рамки чистой эстетики. Изначально оно являлось не украшением, а важнейшим инструментом осмысливания мира, способом фиксации и передачи коллективных представлений о его устройстве, происхождении и сакральных основах. Это искусство напрямую связано с мифологическим сознанием, которое в донаучные эпохи служило универсальным кодом для объяснения реальности.

Целью статьи является выявление особенностей визуальной репрезентации мифологического сознания в физическом облике монументально-декоративного искусства.

Предмет исследования – способы, механизмы и формы воплощения мифо-

логического сознания в монументально-декоративном искусстве.

Изложение основного материала. Согласно толковому словарю В. И. Даля, прилагательное монументальный означает ‘знаковый, символичный, славный, знаменитый’ [3]. В словаре терминов монументальной живописи указано, что монументально-декоративное искусство – это «наиболее значительные произведения, которые участвуют в художественном осмысливании мироздания, устанавливая духовное, пространственное и масштабное соотношение с человеком, а в философском плане, со всем окружающим миром» [7].

Стремление украшать своё жилище предметами искусства восходит к эпохе каменного века. Однако в те времена эти предметы чаще имели сакральное и ритуальное значение и представляли собой скорее проявление синкетизма, чем искусство в его современном понимании.

Синкretизм (от греч. *synkretismos* – соединение) – это фундаментальная характеристика первобытного мышления, при котором различные сферы духовной и практической жизни еще не выделились в самостоятельные формы. Ритуал, магия, мифологический нарратив, изобразительное творчество, зачатки науки и социальной организации были слиты воедино [4].

Определяя термин «первобытный синкетизм», обратимся к его этимологии. В первобытной культуре нельзя различить искусство, науку, религию, они синкетичны и восходят к тем временам, когда в сознании человека время, пространство, сон и явь, да и он сам, существовали в нерасторжимом единстве. Убедительным примером для объяснения первобытного синкетизма служит высказывание профессора культурологии Арсения Дежурова: «Вы первобытный человек, вы подошли к скале, нарисовали на ней мамонта. Это живопись? Да, это искусство живописи каменного века. Древнейшие люди рисуют то, что нуждается в изучении. Если они изучали, то это первобытная наука. На этапе каменного века рисунок мамонта это и живопись, и наука: различить их невозможно. Древние мечут в рисунок камни (позднее копья). По сути, это репетиция охоты. Вы мечете копье с намерением убить душу этого животного, то есть подчинить его себе перед тем, как это сделают духи, но на мистическом уровне, а затем уже умертвить его физически. Вы верите в это, стало быть, это первобытная религия. А кроме того, вы сейчас репетируете охоту, вы же, по сути, играете в нее. Вы же понимаете, что на самом деле вы никакого зверя не убили. То есть, если вы во все это играете, это первобытный театр» [4].

Многочисленные наскальные рисунки сохранились и до наших дней. Изучая историю древних культур, мы везде встречаемся с памятниками монументальной живописи. Они рассказывают о жизни, быте, труде и войнах народов. Таким образом человек показывал свое место в этом мире, обозначая себя в различных бытовых ситуациях. Примером могут служить «наскальные изображения, созданные кроманьонцами в период

между XV–XVI тыс. до н. э., процаренные контурные изображения животных в пещере Дордони во Франции на юге Пиренеи. Изображения в пещерах Альтамиры (Испания), настенные изображения позднего палеолита в пещерах Ла Мадлен (Франция), а также настенные росписи додинастического Египта периода V–IV тыс. до н. э., например, в гробницах Иеранкополя (Гиеранкополя)» [1]. Уже тогда человек создавал первые памятники культуры, которые можно назвать понятием «протомонументализм» (от греч. *protos* – первый) от (лат. *monumentum* – памятник).

Происхождение протомонументального искусства обусловлено синкетизмом архаического сознания, где миф служил когнитивной моделью, а искусство – её прямой материализацией. Палеолитические и неолитические изображения (например, бизоны Альтамиры) не были автономными эстетическими объектами, но функционировали как элементы ритуально-магического комплекса. Создание и использование таких артефактов интерпретируется как акт симпатической магии: изображение воспринималось в качестве носителя духовной сущности прототипа. Ритуальные манипуляции (следы ударов) трактовались как реальное воздействие на добычу, актуализируя мифологический сценарий охоты.

Миф в архаической культуре выполнял функцию эпистемологической системы, предлагавшей целостное объяснение устройства мира. Он являлся действенной силой, детерминирующей повседневные практики. Протомонументальное искусство служило визуальным языком для этой системы. Повторяемость определенных иконографических сюжетов являлась прямым отражением структуры мифологического сознания.

В последующие эпохи место тотального синкетического мышления занимает более структурированное и специализированное мифологическое сознание, подготовившее почву для возникновения отдельных форм духовной культуры.

В контексте данного исследования обратимся к концепции А. Ф. Лосева, утверждавшего, что «миф требует от субъ-

екта погружения в имманентную логику мифологического сознания, что исключает внешнюю, отстраненную теорию и предполагает феноменологическое вскрытие его существенных оснований» [5]. Эту позицию развивает К. Хюбнер, чей анализ строится на реконструкции историко-философской традиции интерпретации мифа, демонстрирующей постепенное признание его в качестве автономной системы нуминозного мышления и опыта [8].

Эволюция научных подходов к мифу свидетельствует о переходе от его понимания как примитивной формы сознания (аллегорическая, эвгемерическая, лингвистическая трактовки) к признанию его особой онтологической и логической структуры. Так, ритуально-социологическая интерпретация, признавая реальность мифа, не раскрывала его внутренней рациональности [8]. Переломным моментом стал XIX век, когда психоанализ (З. Фрейд, К. Г. Юнг) выявил в мифе проекцию глубинных структур психики – архетипов. Дальнейшее развитие этой линии, представленное школой нуминозного опыта (М. Элиаде, Р. Петтациони и др.), постулирует в качестве ядра мифа опыт соприкосновения со священным (numinosum), обладающий собственной духовной архитектоникой и диалектической логикой, фиксирующей творящую мощь мироздания в его становлении [8].

В эпоху первобытности протомонументальные художественные практики, такие как наскальная живопись, реализовывали преимущественно мифологическую функцию. Изображения животных (бизонов, мамонтов) и сцен охоты служили не фиксацией повседневности, а неотъемлемым компонентом ритуально-магических действий. Посредством акта создания этих

образов осуществлялось символическое овладение природной реальностью, направленное на достижение практических целей, в частности, успеха в охоте. Данный феномен иллюстрирует выделенное А. Ф. Лосевым базовое свойство мифологического мышления – тождественность образа и обозначаемой им сущности. Изображённое животное воспринималось как неразрывное единство с его реальным прототипом, составляя часть единой мифической действительности. По Лосеву, мифическая действительность «есть подлинная реальная действительность, не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально» [5].

Таким образом, миф представляет собой не сказочный вымысел или религиозную догму, а фундаментальный тип мировоззрения, особый способ описания мира, для которого характерны синкретизм реальности и фантастики, а также специфические законы восприятия пространства, времени и причинности [6]. Его логика, будучи динамической и диалектической, оперирует категориями, трансцендирующими формальную логику «здравого смысла» [2].

Классическая античность представляет собой эталонную модель мифологической презентации в монументальных формах. Так, храм Парфенон на афинском Акрополе – это не просто архитектурное сооружение, а целостный пластический гимн, посвящённый богине Афине и гармоничному космическому порядку полиса. Скульптурная программа его фронтонов и фриза с панафинейской процессией визуализирует ключевые нарративы: спор Афины с Посейдо-



Рисунок 1 – Фронтон храма Парфенон на афинском Акрополе

ном за покровительство над Аттикой, и рождение богини (рисунок 1). В данном контексте мифология трансформируется в публичный политico-религиозный закон, санкционирующий гегемонию Афин и определяющий иерархическое положение человека в универсуме.

В римской традиции монументальное искусство, включая триумфальные колонны (например, колонну Траяна) и арки, служило утверждению нового типа государственного мифа – мифа об императоре. Исторические военные кампании здесь репрезентировались сквозь призму эпического повествования, а фигура правителя сакрализовалась, представляя в качестве героизированного потомка богов, чья власть имела мифологическое обоснование (рисунок 2).

Таким образом, рассмотренные памятники выступают материализованной формой мифологического сознания своей эпохи. Более глубинный анализ данного феномена возможен в рамках теории архетипов К. Г. Юнга. Архетипические структуры коллективного бессознательного находят своё выражение, например, в образах древнеегипетского сфинкса, олицетворяющего охранительную мощь и тайну, и античного курса, воплощающего идеал героизированной юности. Эти изваяния представляют не конкретных индивидуумов, а «фундаментальные структуры психики», [9] транслируемые различными культурами. Принцип мифической причинности как тотальной детерминации событий волею богов или судьбой наглядно проявляется

в композиции античных фронтонов, например, на Парфеноне. Действие в таких рельефах разворачивается в хронотопе сакрального «вневременного времени», а их повествовательная логика подчинена не бытовому правдоподобию, а внутренним законам мифологического сюжета. В рамках своего системного анализа К. Хюбнер закономерно обращается к проблеме христианского мифа. Ученый констатирует, что, начиная с эпохи Просвещения, христианское вероучение становится объектом последовательной научной критики. Одну из фундаментальных методологических ошибок такой критики К. Хюбнер усматривает в отсутствии рефлексивно выработанных критериев для дифференциации собственно мифического. В этом контексте он предпринимает попытку концептуального разграничения смежных категорий: мифа и мифологии, мифа и религии.

Согласно этим подходам в части признания мифической природы ключевых нарративов, К. Хюбнер настаивает на том, что фигура Христа как воплощенного Бога обладает всеми атрибутами мифического феномена. По его мнению, невозможно «устранить исконно мифическую основную идею, что божественное чувственно является». В качестве доказательства Хюбнер апеллирует к тексту Священного Писания: «Я еще раз процитирую Послание к Римлянам (5:19): «Ибо, как непослушанием одного человека сделались многие грешными, так и послушанием одного делаются праведными многие». Это не допускает никакой другой интерпретации, кро-



Рисунок 2 – Колонна императора Траяна

ме как мифической» [8]. Таким образом, мифическое трактуется им как «единство идеального и материально-чувственного», в силу чего «именно поэтому живую веру можно испытать лишь мифически» [8].

Теория мифа как чувственно-идеального единства, лежащего в основе живой веры, материализуется в памятниках христианского монументального искусства. Противопоставление А. Ф. Лосевым первичного мифа и производного догмата иллюстрируют мозаики Равенны. Например, сцена причащения в Сан-Витале не иллюстрация догмата, а визуализация сакрального действия, где акцент смещён с теории на переживание. Тезис К. Хюбнера о «чувственном явлении божественного» воплощён в романской и готической скульптуре. Статуи «Царей Иудейских» Шартрского собора – не портреты, а телесное воплощение идеи священной истории, делающее миф зримым. Мифическая парадигма «непослушания одного» (Рим. 5:19) репрезентована у Микеланджело в Сикстинской капелле. Фре-

ска «Грехопадение» передаёт драматургию мифа, создавая образную основу для последующей догматики об искуплении.

Выводы. Монументальное искусство выступает посредником синкретического, античного и христианского мифа, обеспечивающим их экзистенциальное переживание через синтез идеального замысла и материальной, чувственно воспринимаемой формы, обладающей собственной необходимостью и законами. Эти законы впоследствии были строго канонизированы. Каноны в монументально-декоративном искусстве вытекают из мифической традиции, которая определила характерные черты монументально-декоративного искусства на сотни лет вперед. Впоследствии традиция становится фундаментальным историческим источником для реконструкции не только художественных, но и ментальных моделей прошлого, выступая прямым памятником специфики мифологического сознания, его способов структурирования реальности и коммуникации с сакральным.

-
1. Выразительные средства живописи – это художественные средства живописи. – Текст: электронный. – URL: <https://docplayer.ru/27283861-Vyrazitelnye-sredstva-zhivopisi-eto-hudozhestvennye-sredstva-zhivopisi-cvet-risunokkompoziciya-a-takzhe-faktura-krasochnoy-poverhnosti-i.html> (дата обращения: 15.09.2024).
 2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – Москва: Наука, 1987. – 218 с.
 3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2 / В. И. Даль. – Москва: Русский язык, 2007. – 780 с.
 4. Дежуров А. С. Маятник культуры. От становления до упадка / А. С. Дежуров. – Москва: АСТ, 2024. – 288 с.
 5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 2008. – 384 с.
 6. Миронов В. В. Философия как событие / В. В. Миронов // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2015. – № 2. – С. 3–15.
 7. Монументальная живопись. Словарь терминов. – Текст: электронный. – URL: <https://rah.ru/science/glossary/> (дата обращения: 21.09.2024).
 8. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – Москва: Республика, 1996. – 448 с.
 9. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. – 454 с.

Monumental and decorative art as a visual representation of mythological consciousness

This article analyzes the role of monumental decorative art in embodying the mythological worldview across various historical eras. The author considers monumental and decorative art not as an autonomous aesthetic practice, but as an integral component of a syncretic system, where image, myth and ritual are presented in an inseparable unity. The work traces the genesis of this connection from the proto-monumental practices of the Paleolithic, which served a ritual and magical function, to the developed forms in classical culture. Particular attention is paid to the principle of «mythical causality», which determines the narrative logic and composition of monumental complexes.

Keywords: monumental and decorative art, art, mythological consciousness, myth, visual representations.

УДК 791.43+792+7.036

A. M. Стельмах

Жанр мокьюментари: от кинематографа до театральных подмостков

Статья посвящена анализу трансформации жанра мокьюментари – от его истоков в кинематографии до адаптации в театральном искусстве. Автором рассматриваются ключевые характеристики жанра в каждом из видов искусства и те художественные особенности, которые проявляются при переносе киноязыка мокьюментари в театральное пространство.

Ключевые слова: мокьюментари, псевдодокументалистика, кинематограф, фильм, театр, спектакль.

Введение. Современное искусство в попытке быть актуальным и востребованным у аудитории тяготеет к внедрению новых форм, жанров и технологий, основанных на сочетании возможностей кино, театра, телевидения, видеониг и иных цифровых форматов. Все это фактически стирает границы между фактом и вымыслом, реальностью и симуляцией, и зритель, поглощающий художественный продукт, зачастую задается вопросом доверия. Мокьюментари – это своеобразный ответ на этот вопрос. И более того, театр как сиюминутный вид искусства, где зритель находится здесь и сейчас, переживая события в режиме реального времени, обостряет этот вопрос еще сильнее. Фактически зритель сталкивается с вопросом подлинности ежесекундно, находясь физически в пространстве иллюзии спектакля. Именно поэтому мокьюментари выступает своеобразной «плакмусовой бумажкой», позволяющей привлекать аудиторию, привыкшую к игровым, интерактивным медиафор-

матам, готовую критически мыслить и проявлять активную позицию по отношению к увиденному.

Цель исследования – проследить трансформацию жанра мокьюментари при его переходе из кинематографа в театральное искусство.

Изложение основного материала. Появление термина мокьюментари совершенно не случайно связывают с кинематографом. Являясь производным от двух английских слов *to mock* – «подделывать», «издеваться» и *documentary* – «документальный», мокьюментари буквально обозначает «документальную подделку». А документальность – это то, что характерно было кинематографу с момента его рождения в конце XIX в., когда зрители, глядя на прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота (одноименная картина О. и Л. Люмьер, 1895) были настолько ошеломлены приближением на них машины натуральной величины, что в ужасе покидали свои места в зрительном зале. «Кинематограф установил эмоциональную связь с аудиторией,

убежденной в подлинности того, что она видит собственными глазами. Документальность открыла новые возможности для формирования необходимого общественного мнения. Вполне можно говорить о том, что документальность и достоверность кинематографа представляют ему изначальные выгоды, которые, в силу технических особенностей данного искусства, обеспечивают ему большую реалистичность» [3, с. 151].

Мокьюментари же – это уникальное размыщение о двойственной природе кинематографа, который в равной степени является и имитацией реальности, и в то же время часто сам заменяет собой физическую реальность. Фактически мокьюментари сочетает в себе и кинематографическую условность, и кинематографическую правду. Содержательно такие фильмы полностью соответствуют канонам документального кино, намеренно выдавая свой сюжет за реальность и выбирая в качестве основы вымышленного героя или факт. И режиссеры осознанно используют приемы создания кинематографической псевдо-реальности, чтобы оказать на зрителя нужное влияние.

Мокьюментари, по мнению Л. М. Немченко, «находится в одном семантическом и прагматическом рядах со скандалом, троллингом, эпата-жем» [4, с. 137], но при этом опирается на настоящие архивные материалы и хроники (или умело имитирует таковые), стилистику жанра репортажа с приглашением очевидцев событий, авторитетных экспертов (реальных или вымышленных), импровизацию, позволяющую создавать видимость правды. Фактически мокьюментари создается на контрасте содержания и формы, смысл и назначение которого «привлечь внимание зрителя, заставить подумать над тем, что правда, а что нет, иными словами, пробудить критическое отношение к тому, что ему говорят и показывают» [4, с. 138].

Появление жанра мокьюментари в 1950-х гг. традиционно связывают с коммерциализацией документального

кино, в погоне за зрелищностью, и применением постановочных сцен, которые фактически обесценивали само понятие документальности. Увеличение недоверия к средствам массовой информации как к носителям правдивых и объективных сведений из-за распространения фейковых данных, подтасовки фактов и подделки документов привели к тому, что общественность стала воспринимать медиа как неоднозначного носителя достоверной информации [2; 3]. Однако проникновение мокьюментари в театральное искусство является скорее процессом закономерным и обусловленным общими тенденциями в развитии европейского театра.

Во-первых, обращение в 1960-х гг. театров к документальным материалам: реальным интервью, судебным протоколам, хроникам – и создание на основе их таких широко известных пьес и спектаклей, как «Дознание» (1965) Петера Вайса (текст спектакля – почти дословное цитирование протоколов Франкфуртского процесса (1963–1965) над нацистскими преступниками из концлагеря Освенцим), «US» Питера Брука (1966, Королевская Шекспировская труппа) о войне во Вьетнаме (текст спектакля строился на коллаже из газетных репортажей, интервью с участниками антивоенных демонстраций) [1, с. 88–89]. Отказ от классического текста пьесы в пользу документа, привели позднее к тому, что логичным шагом для деятелей сцены стала игра с этим документом, его переосмысление или создание поддельного «документа».

Во-вторых, появление таких драматургов, как Том Стоппард и Хайнер Мюллер, и создание таких произведений, как «Розенкранц и Гильденстern мертвые» (1967) и «Травести» (1974) одним и «Макбет» (1971) «Гамлет – машина» (1977) вторым соответственно, с цитатами, свободными трактовками пьес или стилевыми пародиями на произведения У. Шекспира, С. Беккета или О. Уальда, закладывали фундамент для появления полноценных мокьюментари.

Оглушительный успех на рубеже веков у зрителей таких киномюнитари, как «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» режиссеров Дэниела Мира и Эдуардо Санчеса (США, 1999) и сериала «Офис» режиссеров Рики Джервэйса и Стивена Мерчанта (Великобритания, 2001), показал возможности жанра в создании эффекта достоверности и игры с доверием аудитории. Это подтолкнуло театральных режиссеров к переносу киноязыка на сценические подмостки. Так, на российском театральном ландшафте появляются спектакли в жанре вербатима (документального театра) «Сентябрь.doc» (2005, «Театр.doc», Москва) режиссеров Михаила Угарова и Руслана Маликова и «Жизнь удалась» (2009, «Театр.doc», Москва) режиссера Михаила Угарова, где актеры со сцены обращаются в зал как к кинокамере с монологами-свидетельствами выживших о трагедии в Беслане, в одном случае, и мыслями молодых успешных москвичей о деньгах, будущем, их ценностях и пустоте, в другом. Документальный театр, ориентированный на работу с фактом, стал своеобразной платформой для мюнитари, основанного на псевдофактах.

Позднее появляются иммерсивные спектакли, в которых уже зрители активно перемещаются по помещениям, ведут «специальные расследования» и проживают истории в предлагаемых обстоятельствах: «Мария и Я» режиссера Ивана Курскина (2018, Театр юного зрителя, Хабаровск), «Анна Каренина» режиссера Дианы Сафаровой (2018, Казань), «Дьявол и сеньорита Прим» режиссера Натальи Башевой (2018, Камерный драматический театр, Минск). Альтернативная реальность, в которую погружался зритель, создавала своеобразный киноэффект присутствия, стирания грани между сценой и зрителем – все это делало иммерсивные спектакли интересными аудитории, а мюнитари обеспечивал для этого идеальную сюжетную основу, превращая актеров/персонажей в «экспертов», к которым могли обращаться или с которыми мог-

ли взаимодействовать все участники «реального события».

Чистый жанр мюнитари встречается в российском и уж тем более в белорусском театре не часто. Один из известных примеров – пьеса «Остановка» (2020) драматурга и режиссера Германа Грекова, поставленная в нескольких российских (МХТ им. А. П. Чехова Лаборатория «АРТХАБ», реж. Надя Кубайллат, 2022, Москва; Театр «Старый дом», реж. Юрий Квятковский, 2022, Новосибирск; театр «Практика», реж. Игорь Теплов, 2023, Москва) и в одном Белорусском государственном молодежном театре (реж. Кристина Звыкова, 2025, Минск).

Пьеса Германа Грекова передает историю вполне успешного человека Виктора, чья жизнь резко меняется после одного экстравагантного поступка – без видимых на то причин он выходит из своего автомобиля BMW 5-й серии, приезжает на трамвайной остановке и отказывается оттуда уходить. И дальше происходит череда событий, которая затрагивает не только его семью и друзей, но и привлекает внимание всего города.

В белорусской версии спектакля режиссер Кристина Звыкова создает историю, близкую и понятную зрителю: узнаваемые, несколько гротесковые (даже фриковые) персонажи в ярких пестрых костюмах: скучающие жены, коуч с ретритом на Бали, психотерапевт, великовозрастные блогеры, девочка-подросток, использующая в разговоре сленг, хорошо известные мелодии и зажигательные танцы с простой хореографией, делают пришедших на постановку соучастниками и прямыми свидетелями всех событий. Зритель вместе с актерами ввергается в водоворот событий, в этот безумный мир главного героя [5].

Добавляют мюнитарности спектаклю монологи героев на авансцене в ситуациях, когда они в отчаянии размышляют над своими действиями или ищут поддержки своим поступкам у зрительного зала, а также камера, которая включается в момент этих самых монологов и показывает проекцию

крупных планов лиц на экран, находящийся на заднике сцены.

Среди других знаковых театральных мокьюментари-проектов, пожалуй, назовем цифровой спектакль «Метаостровский» (2024), реализованный режиссером Антоном Бутаковым в Екатеринбурге в Центре современной драматургии на основе пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые». Уникальный жанр постановки – «спектакль о спектакле в формате бэкстейдж-драмы» [6], в которой переплетаются правда и вымысел, которая выходит за рамки театра, но еще не становится полноценным фильмом и в которой сюжет драматурга остается неизменным: «знаменитая актриса Кручинина на протяжении многих лет считает своего сына погибшим в детстве – и находит его через 17 лет» [6].

Выводы. Жанр мокьюментари, пройдя путь трансформации от кине-

матографа до театральных подмостков, сохраняет и там свои оригинальные черты, приспосабливая к театральной условности средства выразительности киноязыка. Эффект подвижной камеры берут на себя артисты, перемещающиеся по залу, и смены точек фокусировки. Прямой взгляд в камеру замещается прямым взглядом в зал и обращением к публике с «документальным» свидетельством, а сценография и реквизит лишь усиливают иллюзию достоверности. Театральный мокьюментари не просто развлекает зрителя, что характерно для кино, а провоцирует его на критическую оценку действительности, размышление о границах реальности и вымысла в современном медийном пространстве и в конечном счете – о природе самой реальности.

-
1. Брук П. Пустое пространство / П. Брук; вступ. статья Ю. Кагарлицкого, с. 5–32; коммент. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. – Москва: Прогресс, 1976. – 239 с. – URL: <https://teatrsemya.ru/lib/rejissura/piter-bruk-pustoe-prostranstvo.pdf> (дата обращения: 29.10.2025).
 2. Керимова Д. Ф. Мокьюментари как разновидность документального фильма / Д. Ф. Керимова, С. А. Абдулаев // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 1 (80). – С. 332–334.
 3. Мишурова Я. А. Мокьюментари: особенности, роль и значение жанра в кинематографе и современных медиа / Я. А. Мишурова // Молодой ученый. – 2022. – № 33 (428). – С. 151–153.
 4. Немченко Л. М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) / Л. М. Немченко // Филологический класс. – 2018. – № 1 (51). – С. 136–141.
 5. Пахомович Н. Остановиться пока еще не поздно. Узнали, о чем будет премьера в Молодежном театре / Н. Пахомович // МН – Минск новости. – URL: <https://minsknews.by/ostanovitsya-poka-eshhe-ne-pozdno-uznali-o-chem-budet-premiera-v-molodezhnom-teatre/> (дата обращения: 30.10.2025).
 6. Пьесу Островского покажут в цифровом формате // АртВести. – URL: <https://artvesti.ru/news/afisha/2024/02/13/pesu-ostrovskogo-pokazhut-v-tsifrovom-formate/> (дата обращения: 30.10.2025).

The mockumentary genre: from cinema to theatrical stage

The article is devoted to the analysis of the transformation of the mockumentary genre – from its origins in cinematography to its adaptation in theatrical art. The author examines the key characteristics of the genre in each of the art forms and those artistic features that manifest themselves when transferring the mockumentary film language to the theatrical space.

Keywords: mockumentary, pseudo-documentary, cinematography, film, theater, performance.

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 94(470.24)

С. П. Шендрекова, М. Н. Козлов

Понятие «Род и Рожаницы» на примере Новгородского княжества в дохристианскую эпоху. Историография вопроса

В данном исследовании на основе работ ведущих отечественных специалистов авторами проведен анализ места и роли таких малоизученных фигур в славянской мифологии, как Рода и Рожаниц, на примере Новгородского княжества. Приведенные гипотезы известных исследователей разного времени позволяют не только проанализировать данную проблематику, но сделать выводы о том, что в новгородских землях в эпоху язычества почитали Рода и Рожаниц, а святыни, адресованные этим божествам, изначально располагались в урочище Перынь и в Софийской стороне Новгорода.

Ключевые слова: язычество, Род и Рожаницы, славяне, поклонение, кульп, новгородские земли.

Введение. В дохристианскую эпоху язычество пронизывало все сферы жизни восточных славян. Оно было связано с системой власти, военными конфликтами, хозяйственной деятельностью и торговлей. Не стали в этом смысле исключением и жители новгородских земель. Детально изучить историю Новгородского княжества дохристианской эпохи без скрупулезного анализа верований и культов новгородцев языческой эпохи практически невозможно.

Отечественные исследователи вскользь упоминали Рода и Рожаниц в своих трудах, посвященных восточнославянскому язычеству в целом [3, с. 196; 11, с. 26–27; 13, с. 282]. При этом тема почитания Рода и Рожаниц в различных областях восточнославянского мира, в частности у новгородских славен, в отечественной гуманитарной науке не затрагивалась.

Установить, почитали ли в землях Новгородского княжества языческой эпохи Рода и Рожаниц, – главная цель данной статьи.

В ходе работы над материалом авторами использованы методы историографического исследования, прежде всего сравнительно-исторический метод, позволивший сопоставить различные исторические концепции, выявить общие черты, особенности и степень заимствования между научными школами. С помощью хронологического метода авторы проанализировали развитие научной мысли в хронологическом порядке, а также выявили закономерности накопления и углубления историографических знаний, касающихся заявленной тематики. Метод ретроспективного анализа дал возможность изучить развитие мысли историков от современности к прошлому, выявить элементы древних

знаний, а также проверить ключевые выводы специалистов прошлого.

Изложение основного материала.

О язычестве новгородских славян мы знаем немного. В ряде древнерусских летописей упоминается бог воинского сословия и покровитель династии Рюриковичей Перун. В новгородских берестяных грамотах встречается имя одной из богинь-Рожаниц Морены. Данные топонимики и ономастики позволяют предположить, что новгородцы почитали «скотьего бога» Велеса.

Однако есть основания допускать, что помимо всех вышеперечисленных божеств новгородцы чтили также Рода и Рожаниц [8, с. 114]. По крайнем мере, в письменном источнике «Вопрошание Кирика», составленном одним из монахов Антониева монастыря в Новгороде в середине XII в., сурово осуждаются те, кто спустя два века после христианизации продолжали проводить языческие обряды в честь Рода и Рожаниц: «Аже се родоу и рожаницъ крають хльбы, и сиры, и медъ? – Боронаше велми: нъгдъ, рече, молвить: «горе пьющимъ рожаницъ» [5, с. 31].

В пользу предположения о том, что кульп Рода в новгородских землях существовал и имел глубокие корни, свидетельствует наличие у новгородцев имен, производных от корня «рад» или «род». Так, в Новгородских берестяных грамотах упоминаются мужские имена Радослав, Родил и Радонег. Возможно, они происходят от мифологического первопредка богов и людей Рода. Так, мужское имя Радослав отмечено в двух новгородских (№ 50, № 213) и одной ста-порусской берестяных грамотах (№ 35-а) XIII в. [2], имя Родил упоминается в новгородских берестяных грамотах № 442 и № 924 [9], имя Радонег в новгородской берестяной грамоте № 1083 [9].

В древнерусских письменных источниках встречаются также топонимы, возможно, связанные с именем древнего божества. Так, в письменных источниках упоминаются деревни: Родежа (вблизи Новосельска Стругокрасненский район Псковской области), Родо-

селье (на реке Радосельке), Родославль (ныне Дедовичи на реке Шелонь). Известен также поселок Родиваново вблизи Новгорода [1, с. 141]. В Крестецком районе Новгородской области существует Радила гора [1, с. 141, 561].

Большой интерес в этом отношении представляет предположение известного советского исследователя славянской культуры и истории Киевской Руси, академика Б. А. Рыбакова о том, что археологический объект, найденный в 1951 г., первоначально представлял собой святилище Рода и Рожаниц [11, с. 269]. В 1951 г. Новгородская археологическая экспедиция во главе с российским археологом-славистом профессором В. В. Седовым исследовала археологический объект в урочище Перынь, в 20 м южнее развалин церкви Богородицы. На глубине 0,4–2,5 м был обнаружен кольцевидный ров шириной от 7 до 5 м, края которого составили ряд дугообразных выступов. Заполнение рва состояло из однородного желтого песка, что, по мнению В. В. Седова, свидетельствовало о единовременной общей засыпке. Культурный слой рва относится к концу X в. Дно рва горизонтально и образует ячейки, очертания которых близки к окружностям. Южная, юго-западная и северо-западная ячейки были заполнены черноугольным слоем толщиной до 15 см из дубовых угольков, перемешанных с черно-серой супесью, золой и песком. В самом центре рва обнаружена яма глубиной до 1 м, заполненная слоем древесного тлена.

В южной ячейке материк под остатками кострища носил следы прокаленности. Подобные следы установлены и в северной ячейке. Также следы мощного кострища выявлены при раскопках восточной ячейки. Найденная во время раскопок керамика относится к языческой эпохе. По мнению В. В. Седова, Новгородская археологическая экспедиция обнаружила языческое святилище Перуна, представляющее собой капище округлой формы в виде цветка с восемью лепестками, по краям которого стояли идолы божеств и горели костры.

Как считает исследователь, в центре камища находился котлован для статуи Перуна. Все кострища были перекопаны одновременно [12, с. 94–98].

В 1952 г. той же экспедицией обнаружен еще один ров, в 4 м юго-западнее от уже исследованного археологического объекта. Его диаметр составлял 23 м, ширина – от 7 до 9 м. Ров не имел кольцевидных выступов и представлял собой кольцевидную канаву с покатыми стенами. В некоторых местах рва обнаружены скопления углей. Обломки найденной во рву керамики относятся к IX в. В. В. Седов отметил несомненную связь обоих открытых археологических объектов, но интерпретировать второй объект не смог [12, с. 107].

Профессор Л. С. Клейн, проанализировав результаты археологических экспедиций В. В. Седова, пришел к выводу о том, что святилище Перуна на данный момент еще не обнаружено, а во время экспедиции 1951 г. были исследованы лишь основания срытых сопок. Впрочем, ученый отметил, что многочисленные дошедшие до нашего времени письменные источники указывают на тот факт, что идол Перуна в урочище все же был [3, с. 157]. К похожим выводам пришел и российский археолог В. Я. Конецкий [4, с. 80–85]. По мнению Б. А. Рыбакова, на месте археологического объекта в Новгороде, открытого В. В. Седовым, до религиозной реформы князя Владимира 980 г. находилось святилище Рода и Рожаниц. Позднее идол Рода сменили на статую Перуна [11, с. 269].

Никак не прояснила ситуацию и археологическая экспедиция Новгородского археологического музея 2022 г. во главе с профессором В. Д. Суворовым. Ученые обнаружили лишь законсервированные рвы древнерусской эпохи, уже исследованные В. В. Седовым, и несколько десятков археологических предметов неолитического, раннежелезного и древнерусской эпох [9]. По нашему мнению, можно согласиться с точкой зрения Б. А. Рыбакова о том, что в Перыни в 980 г. на месте старо-

го святилища Рода и Рожаниц поставили камище Перуна [11, с. 269]. Так, открытый в 1952 г. ров, как признал сам В. В. Седов, относится к тому же археологическому слою, что и центральный, обнаруженный в 1951 г., и содержит керамику IX в. Это указывает на то, что святилище, выявленное В. В. Седовым, функционировало еще задолго до 980 г.

Между тем название урочища Перынь вполне определенно указывает на тот факт, что в дохристианскую эпоху здесь действительно находился идол Перуна. Так, в Новгородской четвертой летописи уже в 1386 г. упоминается строительство Перынского мужского монастыря [6, с. 346]. В пользу гипотезы Б. А. Рыбакова свидетельствует также некая двойственность в названии Перынского монастыря. Монастырь, получивший свое название от Перынского урочища, был посвящен Богородице, которая в сознании наших предков ассоциировалась с богинями-Рожаницами.

Гипотеза же В. Я. Конецкого и Л. С. Клейна о том, что в Перыни были открыты лишь основания нескольких новгородских сопок, не выдерживает критики. Форма археологического объекта, обнаруженного В. В. Седовым, представляется слишком сложной для основания сопки и не имеет аналогов среди исследованных аналогичных археологических объектов. Напротив, к настоящему времени обнаружены языческие святилища, напоминающие по форме то, что было исследовано В. В. Седовым в 1951 г. Так, в 1964 г. в 7 км юго-западнее Житомира, у реки Гнилопять, найдено восточнославянское святилище конца VIII–IX вв. Оно представляло собой ровную круговую площадку с четырьмя выступами, заполненную черной углистой землей и желтым песком. В центре находился большой столб. Перед ним – кострище. Вокруг центрального столба найдены небольшие ямы от меньших столбов, а также следы небольших кострищ перед ними. С севера к святилищу примыкал могильник [10, с. 234–236].

Как видим, Гнилопятское святилище во многом напоминает культовый объект, обнаруженный в урочище Перынь. Оба археологических объекта окружной формы, с выступами по краям и кострищами перед выступами (правда, количество выступов у памятника, исследованного В. В. Седовым, – 8, а у Гнилопятского всего 4). При раскопках в Перыни были обнаружены следы разоренных погребений, что свидетельствует о нахождении поблизости курганного могильника. Гнилопятское святилище создано также на краю курганного могильника.

Выводы. Проведенное исследование позволяет предположить, что культовый объект, открытый В. В. Седовым, представлял собой не основание срытой сопки, а языческое святилище, посвященное Роду и Рожаницам, аналогичное тому, что находилось в языческую эпоху у реки Гнилопять. Возможно, что в дохристианскую эпоху

святилище, посвященное Роду и Рожаницам, располагалось и в самом Новгороде. Так, в «Летописце новгородским церквям Божиим» (Новгородской третьей летописи) сообщается о том, что первой соборной церковью в Новгороде был деревянный храм Иоакима и Анны, заложенный еще в 989 г., на месте которого позднее была построена церковь Святой Софии [7, с. 174].

Иоаким и Анна были родителями Богоматери, которую наши предки ассоциировали с одной из Рожаниц. Таким образом, допускаем, что храм Иоакима и Анны построен на месте разрушенного святилища Рода и рожаниц в Софиевской стороне Новгорода. Из этого следует, что в Новгородской земле в языческую эпоху почитали Рода и Рожаниц. Святилища, посвященные этим божествам, первоначально находились в урочище Перынь и Софийской стороне Новгорода.

-
1. Васильев В. Л. Славянские топонимические древности Новгородской земли / В. Л. Васильев. – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 816 с.
 2. Древнерусские берестяные грамоты: [сайт] / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Институт славяноведения Российской академии наук. – URL: <https://gramoty.ru/birchbark> (дата обращения: 01.11.2025).
 3. Клейн Л. С. Воскрешение Перуна: к реконструкции восточнославянского язычества / Л. С. Клейн. – Санкт-Петербург: Евразия, 2004. – 342 с.
 4. Конецкий В. Я. Некоторые аспекты источниковедения и интерпретации комплекса памятников в Перыни под Новгородом / В. Я. Конецкий // Церковная археология: материалы Первой Всероссийской конференции (Псков, 20–24 ноября 1995 г.). – Ч. 1: Распространение христианства в Восточной Европе. – Санкт-Петербург – Псков, 1995. – С. 80–85.
 5. Памятники древнерусского канонического права. Часть 1. Памятники XI–XV вв. / ред. А. С. Павлов; напеч. по расп. Археографич. Комиссии Мин-ва Народ. Просвещения. – Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1880. – 681 с.
 6. Полное собрание русских летописей, изданных Археографической комиссией Академии наук СССР. Т. 4, ч. 1. Новгородская четвертая летопись. Вып. 2. – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1925. – 536 с.
 7. Полное собрание русских летописей, изданных Археографической комиссией. – Т. 3, вып. 2. Новгородские летописи. – Санкт-Петербург: Издательство Императорской академии наук, 1879. – 621 с.
 8. Рапов О. М. Русская церковь в IX – первой трети XII в. Принятие христианства / О. М. Рапов. – Москва: Высшая школа, 1988. – 414 с.
 9. Раскопки в урочище «Перынь» в 2022 году: [видеодоклад] / В. Ю. Сюборов [и др.] // Новгород и новгородская земля: история и археология: XXXVII научная конференция (Великий Новгород, 24–26 января 2023 г.). – URL: <https://rutube.ru/video/2e231a0cb3238255ad30ef1aeadae3b7/?r=wd> (дата обращения: 01.11.2025).
 10. Русанов И. П. Языческое святилище на р. Гнилопять под Житомиром / И. П. Русанов // Культура Древней Руси / отв. ред. А. Л. Монгайт. – Москва: Наука, 1966. – С. 233–237.
 11. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – Москва: Наука, 1981. – 608 с.

12. Седов В. В. Древнерусское языческое святилище в Перыни / В. В. Седов // Краткие сообщения Института истории материальной культуры / отв. ред. А. Д. Удальцов. – Москва: Изд-во АН СССР, 1953. – Вып. 50. – С. 92–103.
13. Соловьев С. М. Сочинения. В 18 кн. Кн. 1. История России с древнейших времен: т. 1–2 / С. М. Соловьев; [коммент. В. Т. Пашуто, В.С. Шульгина]. – Москва: Мысль, 1988. – 797 с.

The concept «Rod and Rozhanitsy» in the Novgorod Principality during the pre-Christian era. Historiography of the issue

In this scientific study, based on the works of leading Russian experts on the pre-Christian era, the authors analyze the etymology of the concept «Rod and Rozhanitsy» using the example of the Novgorod Principality. The hypotheses of well-known researchers from different periods allow us not only to analyze this issue, but also to conclude that Rod and Rozhanitsy were revered in the Novgorod lands during the pagan era, and the sanctuaries dedicated to these deities were originally located in the Peryn tract and in the Sofia side of Novgorod.

Keywords: *paganism, Rod and Rozhanitsy, Slavs, worship, cult, Novgorod lands.*

Сведения об авторах

Андреева Мария Олеговна, аспирант 3 курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» (г. Санкт-Петербург).

Бородина Екатерина Евгеньевна, старший преподаватель кафедры дизайна ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», член Союза художников России, член Союза дизайнеров России (г. Симферополь).

Гнатенко Кристина Сергеевна, преподаватель кафедры русского языка факультета подготовки иностранных военнослужащих Черноморское высшее военно-морское училище имени П.С. Нахимова (г. Севастополь).

Горбачев Александр Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор ОП изобразительного искусства и дизайна НАО «Западно-Казахстанский университет им. М. Утемисова» (Республика Казахстан, г. Уральск); научный сотрудник ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Горбачева Валентина Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент ОП языки, литература и информатизация НАО «Западно-Казахстанский университет им. М. Утемисова» (г. Уральск).

Горбачева Диана Александровна, доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности ФБГОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар).

Загурский Владимир Иванович, доцент, декан факультета искусств ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», заслуженный работник культуры Украинской ССР (г. Симферополь).

Козлов Михаил Николаевич, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Института общественных наук и международных отношений ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет» (г. Севастополь).

Крыгин Никита Николаевич, доцент кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (г. Симферополь).

Оглу Роман Раджиевич, аспирант 2 курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Стельмак Анна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры менеджмента социально-культурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск).

Шендрикова Снежана Павловна, доктор исторических наук, профессор, заслуженный работник образования Республики Крым, научный сотрудник ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», (г. Симферополь).

Шилина Виктория Алексеевна, старший преподаватель кафедры философии, культурологии и межъязыковых коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Authors

Andreeva Maria Olegovna, 3rd year postgraduate student in the field of Theory and History of Culture and Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet (Saint Petersburg).

Borodina Ekaterina Evgenievna, Senior Lecturer of the Design Department of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Member of the Union of Artists of Russia, Member of the Union of Designers of Russia (Simferopol).

Gnatenko Kristina Sergeevna, Teacher of the Russian Language Department at the Faculty of Training Foreign Military Personnel of P.S. Nakhimov Black Sea Higher Naval College (Sevastopol).

Gorbachev Alexander Alexandrovich, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Fine Arts and Design Department of M. Utemisov West Kazakhstanian University (Uralsk); Researcher at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Gorbacheva Diana Alexandrovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Socio-Cultural Activities of Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar).

Gorbacheva Valentina Alekseevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Languages, Literature and Informatization of M. Utemisov West Kazakhstanian University (Uralsk).

Kozlov Mikhail Nikolaevich, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of General History and World Culture at the Institute of Social Sciences and International Relations of Sevastopol State University (Sevastopol).

Krygin Nikita Nikolaevich, Associate Professor of the Department of Theatre Art of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Oglu Roman Radzhievich, 2nd-year postgraduate student in the field of Theory and History of Culture and Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Shendrikova Snezhana Pavlovna, Doctor of Historical Sciences, Professor, Honored Worker of Education of the Republic of Crimea, Researcher of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Shilina Victoria Alekseevna, Senior Lecturer of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Interlingual Communications of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Stelmakh Anna Mikhailovna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Management of Social and Cultural Activities of the Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk).

Zagursky Vladimir Ivanovich, Associate Professor, Dean of the Faculty of Arts of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Honored Cultural Worker of the Ukrainian SSR (Simferopol).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Туризм в социокультурной сфере общества

К. С. Гнатенко

Межкультурная коммуникация в истории
экскурсионного дела в Крыму:
механизмы взаимодействия и трансляции смыслов.....3

В. А. Шилина

Перспективы развития культурно-познавательного туризма
в Крыму: архитектурно-музейный вектор10

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

М. О. Андреева

Макабрический юмор в музыкальном театре XXI века:
опера Дьёрдя Куртага «Fin de partie»15

Е. Е. Бородина

Стиль-25: интеллект и интуиция20

А. А. Горбачев, В. А. Горбачева, Д. А. Горбачева

Эволюция художественного языка плаката
и педагогические стратегии его преподавания27

В. И. Загурский

Некоторые вопросы методики дирижерско-хоровой
подготовки будущих учителей музыки32

Н. Н. Крыгин

Трагедия «Командарм-2» И. Сельвинского:
от театральной пьесы к драматической поэме40

P. P. Оглу

Монументально-декоративное искусство как визуальная
репрезентация мифологического сознания 46

A. M. Стельмах

Жанр мокьюментари: от кинематографа
до театральных подмостков 51

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

С. П. Шендркова, М. Н. Козлов

Понятие «Род и Рожаницы» на примере
Новгородского княжества в дохристианскую эпоху.
Историография вопроса 55

Сведения об авторах 60

Authors 61

Научное издание

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 43 (2025)

Художественный, техн. редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *Е. С. Кутузова*

Подписано в печать: 17.12.2025
Формат 60x84 1/8. Усл.-печ. л. 9.3
Тираж 30 экз. Заказ № 119
Бесплатно
Дата выхода в свет 24.12.2025

Адрес редакции
295017, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, ул. Киевская, 39
Тел.: +7 (3652) 27-64-58
E-mail: nauka-kukiit@mail.ru

Адрес издательства
Издательство-типография «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкай, 6, оф. 3,
тел.: +79788913701, e-mail: antikva07@mail.ru

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.

Адрес типографии
295492, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908



ИЗДАТЕЛЬСТВО
Т И П О Г Р А Ф И Я
АНТИКВА

ООО «АНТИКВА»
295000, Российская Федерация,
Республика Крым, г. Симферополь,
пер. Героев Аджимушкай, 6, оф. 3,
тел.: +79788913701,
e-mail: antikva07@mail.ru