



**СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ**

*Материалы всероссийской (с международным участием)
научно-практической конференции*

10 июня 2020 г.

г. Улан-Удэ

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2020

УДК 7
ББК 85
С 568

Утверждено
Редакционно-издательским Советом
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

Ответственный редактор
кандидат экономических наук Перова Е.Ю.

Научные редакторы:
доктор исторических наук Цыремпилова И.С.,
кандидат культурологии Амгаланова М.В.

С 568 Современное искусствоведение: теоретические концепции и художественные практики : материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, 10 июня 2020 г., г. Улан-Удэ / ответственный редактор Е. Ю. Перова ; научные редакторы: И. С. Цыремпилова, М. В. Амгаланова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2020. – 204 с. – ISBN 978-5-89610-306-6

В сборник вошли материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Современное искусствоведение: теоретические концепции и практики», посвященной памяти доктора искусствоведения, профессора, Заслуженного работника культуры Бурятской АССР, Заслуженного деятеля науки Бурятской АССР, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, лауреата премии «Золотая маска» Валентины Цыреновны Найдаковой и 60-летию ВСГИК. В статьях, вошедших в сборник, освещается жизненный, творческий и научный путь Валентины Цыреновны Найдаковой, рассматриваются общетеоретические вопросы современного изобразительного, музыкального, театрального искусства, художественных практик и арт-проектов, проблемы актуализации художественного наследия.

УДК 7
ББК 85

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры», 2020.

ISBN 978-5-89610-306-6

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: АКТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

УДК 782+82.09

Сангадиева Э. Г., Амгаланова А.А.
Улан-Удэ, Россия
Sangadieva E.G., Amgalanova A.A.
Ulan-Ude, Russia

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МЮЗИКЛЕ

INTERPRETATION OF THE CLASSICAL LITERATURE PLOT IN A MODERN MUSICAL

В статье рассматривается жанр мюзикла как современного синтетического вида искусства. Обращаясь к классическим примерам мюзикла XX века, авторы выделяют особенности этого жанра в российской культуре, интерес к которому проявился в конце прошлого века. Одной из основных особенностей является интерпретация литературного источника, которая позволяет акцентировать определенные актуальные стороны произведения в контексте современности.

The article considers the genre of the musical as a modern synthetic type of art. Taking the classical examples of the musicals of the XX century, the authors identify the peculiarities of this genre in the Russian culture the interest to which aroused at the end of the past century. One of its main features is the literary source interpretation which allows to accentuate some definite actual work sides in the modernity context.

Ключевые слова: современное искусство, мюзикл, классический текст, литературный источник, интерпретация, вестернизация, технизация.

Keywords: modern art, musical, classical text, literary source, interpretation, westernization, technicalization.

В XXI веке человеческая культура подверглась кардинальным изменениям. Во-первых, процесс глобализации привел к взаимопроникновению культур, возникновению единой глобальной культуры и к постепенной утрате или к «растворению» национальной культуры некоторых стран в процессе вестернизации. Во-вторых, одним из важных процессов шестой информационной революции стала технизация общества, следовательно, и постепенная технизация культуры. «Достижения современной техники воздействуют на искусство не только косвенно – в аспекте репродуктивности, влияющей на художественный потенциал социальной среды, – но и прямо. Они предоставляют в распоряжение художников новые материалы и инструменты, изменяют технологию, творческий процесс и самые его цели в сфере «старых» видов искусства и порождают новые» [2]. К «новым» видам искусства можно отнести любую категорию цифрового искусства, т.е. направления, основанного на использовании информационных технологий, результатом которого будет являться любое художественное произведение в цифровом формате. Это может быть Pixel Art, Digital Illustration, Digital Photography, Immersive Art, Digital Painting, 3D Art, Digital Music и т.д. В современной литературе появились такие новые виды, как дигитальная литература, сетевая литература, киберлитература, некоторые формы net.art (например, Story telling). Процесс технизации также затронул и театральное искусство: современный зритель вряд ли может представить себе сценическое действие без участия проектора, на который выводится текст, или на котором показаны спецэффекты, дополняющие сцену.

Помимо этого, начиная с конца XX века, границы между искусством как элитарным видом и массовым размываются: авторы стремятся охватить как можно большую аудиторию, вне зависимости от рода деятельности, образования, возраста и других критериев зрителя. Таким образом, важной составляющей становится художественно-эстетическая сторона произ-

ведения, его зрелищность и доступность восприятия, а философско-этический подтекст, раскрытие социально-политических проблем времени и трансляция моральных норм и общечеловеческих ценностей нередко отходят на второй план; тексты классических произведений начинают переосмысливаться режиссерами и сценаристами через призму современных реалий, в результате чего зритель имеет возможность увидеть иную, близкую ему интерпретацию «золотого фонда» мировой литературы. В качестве примера можно привести знаменитый мюзикл «Вестсайдская история» (1957 г.), ставший на сегодняшний день культовым. При этом мюзикл является адаптацией пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта»: события происходят в 1950-х годах в городе Нью-Йорк, враждующие между собой кланы Монтекки и Капулетти – это уличные банды «Ракеты» и «Акулы»; Ромео (Тони) – потомок белых эмигрантов, раньше состоял в банде «Ракет», но теперь работает аптекарем. Джульетта (Мария) сестра лидера банды «Акул», члены которой являются потомками пуэрториканцев. Создателями «Вестсайдской истории» – композитором Леонардом Бернштейном, драматургом Артуром Лорентсом и Стивеном Сондхаймом – фабула оригинального произведения была сохранена: конфликт двух банд приводит к трагической смерти влюбленных друг в друга Марии и Тони. Вместе с тем по ходу развития сюжета мюзикл обличает социальные проблемы того времени – расовая вражда, национальная нетерпимость по отношению к эмигрантам, полицейский произвол, жестокость и бессмысленность вражды двух банд, в результате которой погибли совсем юные девушка и юноша, чьи судьбы могли сложиться иначе.

Как самостоятельный жанр мюзикл возник в марте 1943 года, когда на Бродвее был показан спектакль Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна под названием «Оклахома». До этого мюзикл постепенно оформлялся и развивался внутри музыкального (в частности, в жанре «джаз»), а после танцевального искусства; затем уже новое направление стало впитывать в себя основные элементы оперетты и к 1943 году мюзикл как особый сценический жанр предстал перед зрителем синтезом драматического, музыкального, вокального и хореографического искусств. В Музыкальной Энциклопедии приводится следующее определение термина: «Мюзикл – музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придали мюзиклу особую динамичность; характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами». Данное определение хоть и раскрывает основное значение рассматриваемого нами термина, однако мы не можем не отметить, что специфика мюзикла отражена недостаточно полно, поскольку это же определение мы можем отнести к термину «оперетта». Однако рассматривая мюзикл как самостоятельный сценический жанр, невозможно игнорировать его близкое родство и преемственную связь с опереттой.

В книге «О мюзикле» Э. Кампус обозначает основное структурное различие между опереттой и мюзиклом ролью, которая отводится музыке по сравнению с разговорными сценами. Если оперетту европейские классики жанра стремились приблизить к опере, поэтому она во многом сохранила «черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями и финалами, с лейтмотивами и элементами симфонического развития» [3], то мюзикл является театральной формой, в которой музыка – это одно из художественных средств, гармонично сочетающееся с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д. «Изначально мюзикл относили к одному из жанров оперетты – «музыкальная комедия», так как по структуре он был наиболее близок к нему: сюжетная линия была достаточно простой, приближена к реальной жизни [4, с. 22]. На сегодняшний день представляется нецелесообразным относить мюзикл к музыкальной комедии, так как основу мюзиклов, не смотря на простоту сюжета, составляют такие морально-нравственные ценности, как любовь, социальная общность, патриотизм и другие. В статье А. Зыкова говорится, что изначально в спектакле не было вставных танцевальных и вокальных номеров – он представлял собой единое целое, где все компоненты дополняли и развивали друг друга, логично и естественно работая на общую задачу. Сюжет, характеры героев, музыка, вокал и танец – были неразрывно связаны друг с другом. Не случайно «Оклахома» появилась на пластинках не отдельными музыкальными номерами, а произведением в целом. Это было впервые. [1, с. 245]. Учитывая особенности столь специфического жанра – это, как уже было сказано, отсутствие вставных частей (музыкальных и

танцевальных) и принципиальное отличие от классических музыкальных жанров и постановки пластики, т.е. «голоса не могут звучать «по оперному», а танец выглядеть «балетным». Таким образом, развитие мюзикла приводит к появлению универсального актера, который должен одновременно уметь петь и танцевать, а методы актерской игры в выражении эмоций и раскрытия персонажа стали органичными, при этом, учитывая, что основой данного жанра является совершенно новая, не классическая музыка, то вместе с этим изменилась вокальная подача, появился новый танец.

Дополняя представленное в Энциклопедии музыки определение, надо сказать, что «мюзикл – это музыкально-хореографическое сценическое действие, сформировавшееся в США в первой половине XX века. Особенностью жанра является единство драматического, музыкального, вокального и хореографического искусств, при котором все компоненты дополняют и продолжают друг друга, объединенные общим сюжетом. Характеры персонажей раскрываются актерами-универсалами, способными в равной степени владеть вокальным, танцевальным и драматическим искусствами» [1, с. 246].

В рамках рассматриваемой нами темы необходимо отметить, что классическая литература играет большую роль в развитии мюзикла: большинство известных постановок берут за основу сюжет из бессмертных литературных произведений – таковы вошедший в книгу рекордов Гиннеса как самый продаваемый спектакль французский мюзикл «Нотр-Дам де Пари»; другим известным мюзиклом, который взял за основу сюжет романа Виктора Гюго, стал «Отверженные»; не менее популярными и известными являются постановки «Призрак Оперы», «Ромео и Джульетта», «Оливер» и другие. Известными также и отечественные мюзиклы, которые были поставлены по классическим образцам русской литературы: «Преступление и наказание», «Евгений Онегин», «Мастер и Маргарита», «Алые паруса». Таким образом, мы можем наблюдать за процессом актуализации классических произведений, их грамотной интерпретации в современном мире и для современного зрителя, а также переосмысление многих романов нашими современниками. В качестве примерами нами уже была приведена постановка «Вестсайдская история», но для качественного раскрытия темы также целесообразно рассмотреть другие мюзиклы, в частности русские. Поскольку тексты первоисточников знакомы и изучены большинством русскоговорящих людей.

Одним из первых российских мюзиклов принято считать «Норд-Ост» Алексея Иващенко и Георгия Васильева, который был поставлен в 2001 году. Данная постановка была основана на литературном произведении Вениамина Каверина «Два капитана»: в первом действии зрителей знакомят с главными героями и обстановкой в довоенное время; во время второго действия сюжет разворачивается в 1942-1943 года, когда война разлучает главных героев – Саню и Катю - а после им приходится пережить вести о смерти друг друга, но в конце герои снова воссоединяются. Для постановки мюзикла специально был отдан на реконструкцию театр, расположенный на Дубровке (ДК ГПЗ-1). Создателям было принципиально перенести элементы и общепризнанные каноны Бродвейского театра и Вест-Энда на российскую сцену: Зиновий Марголин создал масштабные, качественно выполненные декорации (например, самолет, приземляющийся прямо на сцену, появляющийся в арктических водах корпус шхуны); актерский состав отличался высоким профессионализмом и артистичностью, сюжет первоисточника, любимый многими поколениями, - всё это обеспечило небывалый успех мюзиклу. Впервые в истории отечественного театра постановку показывали каждый день в течение года. В мюзикле «Норд-Ост» создатели сохранили основную линию повествования и героев, однако многие события отражены иначе: например, Кораблев и Саня знакомятся еще в начале первой сцены – на пристани, таким образом, Саня не попадает в дом для беспризорников, а почти сразу же Кораблев приводит его в коммуны. Это вольная интерпретация оригинала текста позволяет раскрыть героев с другой стороны, взглянуть на уже знакомые читателю события под призмой другой реальности, проникнуться сочувствием к героям и, возможно, понять, почему совершены ими те или иные поступки, стать к персонажам ближе.

Другим популярным мюзиклом является постановка «Мастер и Маргарита», премьера которого состоялась 18 сентября 2014 года в театре «Мюзик-Холл» в Санкт-Петербурге. Отличительной особенностью данной постановки стал прием «ситуационный сценарий», т.е. во время действий актеры или сама обстановка вовлекает зрителя в сценическое пространство. И

хотя создатели придерживались основной фабулы романа, в сюжет мюзикла были внесены значительные изменения: Воланд становится ключевой фигурой, наравне с Мастером и Маргаритой, при этом сюжетная линия персонажа строится на влечение к Маргарите, ведь именно её Воланд видит в качестве своей королевы; Гелла выступает любовницей, «музой» Воланда, чьи чувства подчинены заклятию. Мюзикл «Мастер и Маргарита стал грандиозным международным проектом, который объединил лучшие творческие ресурсы России и Европы, чтобы погрузить зрителя в мистическую атмосферу, достигнутую благодаря роскошным и великолепным декорациям, использованию интерактивных и 3D-технологий, потрясающей и талантливой игрой актеров. При этом постановка заключала в себе следующие цели: открыть потаенные смыслы «не горящих рукописей» и показать зрителю глубину человеческих страстей.

Рок-оперу «Преступление и наказание» в контексте рассматриваемой темы также будет уместно привести в качестве примера, как в современном театральном искусстве переосмысливают классику русской литературы. Мировая премьера рок-оперы состоялась 17 марта 2016 года в «Театре мюзикла» в Москве. Действия постановки разворачиваются в конце XX века – Родион Раскольников открыто заявляет о своих идеях, о неправильном устройстве этого мира, агитирует людей, печатая листочки; Старуха-Процентщица торгует в ларьке, расположенном в переходе, где выступает Раскольников, а Соня Мармеладова продает свое тело, чтобы вернуть заложенный у Старухи паспорт. Фабула произведения при этом сохранена – совершается убийство Старухи, Раскольников влюбляется в Соню и раскаивается перед ней в преступлении, она требует, чтобы он сознался в совершенном убийстве; в конце Раскольников и Соня воссоединяются.

Особенность данной постановки заключается не только в искажении оригинала текста, как это было и в «Вестсайдской истории», но при этом действия разворачиваются перед зрителем так, что становится не понятно: где реальность, а где кошмар, приснившийся Раскольникову. Он наяву убивает Старуху-Процентщицу, но при этом словно в бреду видит переданный шарманщиком топор, поджоги и беспорядки, учиненные толпой после совершенного Родионом убийства; вполне ясно, что он видит кошмар из прошлого, в котором мужик в красной рубахе убивает лошадь.

По словам художественного руководителя Московского театра мюзикла Михаила Швыдкого, спектакль стал жестокой картиной «о цене жизни и о победительной силе любви. Любви и к Богу, и человека к человеку». Таким образом, современная рок-опера смогла в полной мере передать заложенный в романе Достоевским меседж, рассказать о моральном падении и разрушении человека, ужасной, отравляющей душу силе преступления. Главная заслуга создателей рок-оперы то, что они показали бессмертность данных мыслей, их актуальность даже спустя 150 лет.

Таким образом, мюзикл как жанр массового искусства актуализирует и интерпретирует классические литературные произведения современному зрителю. При помощи технологий и мультимедийных инструментов, синтеза традиционных и современных средств художественного выражения создатели мюзиклов транслируют классику в новом для неё виде, при этом, не искажая заложенные авторами истины и морали.

Примечания

1. Зыков А. И. Мюзикл: жанр или синтез жанров? // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире : сб. ст. по материалам Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. Саратов : СГК, 2010. С. 238-248.

2. Иванова С. Проблемы технизации культуры XXI века // *Historicus: обществ.-полит. журн.* URL: https://historicus.ru/problema_tehnizatsii_kulturi_XXI_veka/ (дата обращения: 18.05.2020)

3. Кампус Э. О мюзикле / пер. с эст. В. А. Самойлова. URL: <http://sunny-genre.narod.ru/books/kampus/contents.html> (дата обращения: 18.05.2020).

4. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. М. : Совет. композитор, 1977. 384 с.

БУРЯТСКАЯ ДЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 1990-2010-Х ГГ.**THE BURYAT CHILDREN'S DRAMATURGY OF THE 1990-2010s**

В статье предпринята попытка охарактеризовать бурятскую детскую драматургию постсоветского периода как феномен современной бурятской литературы. В основу обзора положен анализ творчества отдельных авторов – М. Батоина, Э. Дугарова, В. Басаа, Г. Башкуева. Выявляются особенности пьес каждого драматурга и общие тенденции, характерные для всех авторов рассматриваемого периода.

The article attempts to characterize the Buryat children's dramaturgy of the post-Soviet period as a phenomenon of the contemporary Buryat literature. The basis of the review is the analysis of the creativity of some particular authors – M. Batoin, E. Dugarov, V. Basaa, G. Bashkuev. The peculiarities of the plays of each playwright and general trends characteristic of all the authors of the period under consideration are revealed.

Ключевые слова: бурятская детская литература, детская драматургия, этнокультурное возрождение, этнокультурное воспитание, буддийская литература, научная фантастика, литературное пограничье.

Keywords: the Buryat children's literature, the children's dramaturgy, ethnocultural revival, ethnocultural education, the Buddhist literature, science fiction, literary frontier.

Детская литература далеко не всегда попадает в поле зрения литературоведов, воссоздающих историю той или иной национальной литературы. Так, бурятская детская литература в последнее время перестала быть предметом внимания исследователей. Между тем, изучение современной бурятской детской литературы представляется нам актуальным. Дело в том, что детская литература – это особый вид литературного творчества, связанный с передачей культурных ценностей и социального опыта последующим поколениям. Сейчас, когда бурятская культура находится в поиске своего современного облика и идеала, сочинения детских писателей представляют для нас особенный интерес. Ведь они в своём творчестве пытаются создать образ национального мира, который они хотели бы передать в наследство новому поколению бурят. Поэтому современная бурятская детская литература – это калейдоскоп мировоззренческих концепций, способов репрезентации бурятской истории и культуры, представлений о ценностях и менталитете бурятского народа, о месте этого народа в мировой истории и культуре. Исследование данного материала позволит нам лучше понять процессы, протекающие в современной бурятской культуре, и, возможно, предугадать будущее бурятского национально-самосознания.

Среди всех направлений бурятской детской литературы в постсоветский период наибольшее развитие получила драматургия (только в последние годы на первый план выходит познавательная литература для детей). В. Д. Жапов, исследователь бурятской детской литературы 1970–1980-х гг., отмечал, что детская драматургия в то время не получила развития. По его мнению, художественный уровень детских пьес начал повышаться только после обращения к фольклорным сюжетам. Появление новых пьес о современности он считал следующим необходимым шагом в развитии бурятской детской драматургии [7, с. 14]. В действительности же именно обращение к наследию прошлого стало главным трендом в развитии бурятской детской драматургии на рубеже XX–XXI вв. На исходе советского времени эту тенденцию предвосхитила Цырен-Дулма Дондокова, создавшая пьесы «Аламжи-мэргэн» и «Сиротинка белый верблюжонок» («Үншэн сагаан ботогон») на основе одноимённых фольклорных произведений. Движение этнокультурного возрождения, развернувшееся в Бурятии в конце 1980-х – начале 1990-х годов, повлияло на творчество авторов, пришедших в эти годы в детскую литературу. Начался процесс реэтнизации, заключающийся в «очерчивании границ этнического

пространства и принадлежности к нему, в перевоспитании, в первую очередь, молодых людей, в духе осознания этнической принадлежности и знания культурных богатств» [1, с. 43]. Возник спрос на произведения для детей, которые бы знакомили их с традициями своего народа, с сюжетами фольклора и знаковыми событиями национального прошлого. Развитию детской драматургии поспособствовала деятельность театра кукол «Ульгэр», который регулярно ставил пьесы бурятских писателей. Детские спектакли по пьесам местных авторов шли и на сцене Бурятского драматического театра. Благодаря этому в период 1990–2010-х гг. бурятская детская драматургия пополнилась множеством пьес, большая часть которых в разные годы шла на сценах местных театров. Среди пьес, написанных в эти годы, преобладают пьесы с ярко выраженной этнокультурной тематикой. Хочется отметить, что именно в этой области бурятская детская драматургия добилась наибольших художественных успехов. Однако есть и интересные попытки освоения других тем. Каждый драматург, внёсший свой вклад в развитие современной бурятской детской драматургии, является яркой творческой индивидуальностью, поэтому лучше всего рассмотреть творчество каждого автора по отдельности на материале изданных пьес.

Крупнейшим детским драматургом в современной бурятской литературе стал Михаил Жалбуевич Батоин (1936–2017). Он начинал творческий путь как прозаик, а в конце 1980-х годов раскрылся его талант детского писателя и началось сотрудничество с театрами республики. В 1990-е годы он заведовал литературной частью театра «Ульгэр». Спектакли по пьесам М. Батоина «Мудрая девица Ногоодой» («Ногоодой сэсэн басаган») и «Мать-лебедица» («Хун шубуун эхэ») принесли театру признание на международных и всероссийских фестивалях. Его справедливо считали единственным драматургом в Бурятии, который посвятил себя творчеству для детей. Большая часть детских пьес драматурга была издана в виде двухтомного собрания в 2007 году [3; 4].

М. Батоин выступил как новатор, он значительно обогатил жанровый и тематический состав бурятской детской драматургии. С самой первой его пьесой – «Тайной золотых вершин» («Алтан мундaргын нюуса») – в бурятскую детскую литературу пришёл новый жанр – буддийская притча. В дальнейшем в этом же жанре были созданы пьесы «Сказка о глупой Соробе» («Дохолон Шаазгайн үльгэр»), «Синий лис» («Хүхэ зүхэтэй үнэгэн»). Также им были написаны пьесы на основе сюжетов тибето-монгольской буддийской литературы – «Зелёная Тара» («Ногоон Дара эхэ») и «Урок коренного учителя» («Үндэһэн багшын хэшээл»). Эти произведения можно отнести к религиозной детской литературе, поскольку они вводят юных зрителей в мир тибетского буддизма. Другой источник жанрово-тематического своеобразия детской драматургии М. Батоина – бурятский и монгольский фольклор. Пьеса «Мудрая девица Ногоодой» является инсценировкой улигера, «Мать-лебедица» и «Бабжи-Барас-батор» основаны на преданиях о прошлом хори-бурят, «Сказки Белой мыши» («Ама сагаан хулганын онтохонууд») и «У подножия Ягодной горы» («Жэмэстэ агуулын хормойдо») – на преданиях о происхождении традиционного бурятского календаря, пьеса «Эрхы-мэргэн» совмещает в себе сюжеты монгольского мифа об Эрхий-мэргэне и бурятской сказки «Сирота Боро». Во многих пьесах автор использует сюжетные модели народной сказки: это пьесы «Волшебный мешок» («Шэдитэ тулам»), «Морин-хур» и многие другие. Некоторые пьесы М. Батоина можно назвать пьесами-мифами, поскольку они основаны на космогонических, антропогонических и этиологических мотивах фольклора. К таким пьесам относятся «Небесные ворота» («Тэнгэрийн үүдэн»), «У подножия Ягодной горы», «Мать-лебедица» и другие. Помимо буддийского и фольклорного наследия, у М. Батоина были другие источники вдохновения. В пьесе «Сказка Старого колодца» («Хуушан худагай үльгэр») заметно влияние европейских литературных сказок. Возрождение празднования Сагаалгана стало поводом для написания пьесы «Молочный батор» («Нүмбэй баатар»), жанр которой определён как «пьеса к празднику Белого месяца». Пытался М. Батоин писать и о современности: в пьесе «Трое мудрых в мире» («Юртэмсын гурбан сээшүүл») поднимается проблема экологического кризиса, разрушительного воздействия человека на природу. Однако в художественном отношении эта пьеса несколько уступает другим произведениям драматурга.

Бурятский мир, изображённый в драматургии М. Батоина, основывается прежде всего на традиционной культуре. Его персонажи – скотоводы и охотники, баторы и мэргэны, ламы и

хувараки, ханы и нойоны. Положительные герои обязательно воплощают традиционные ценности бурятской культуры, такие как почитание родителей, любовь к детям, неразрывная связь человека с родом, бережное отношение к природе, приверженность традиционным религиям – шаманизму и буддизму. Время в художественном мире драматурга измеряется не привычным европейским календарём, а традиционным 12-летним животным циклом. Пространство маркировано традиционными для бурятского фольклора топонимами, такими как Байкал, Алтай, Хангай. Бурятский мир, согласно авторской концепции М. Батоина, включает в себя также элементы монгольской, тибетской, индийской культур. Например, в пьесе «Урок коренного учителя» действие происходит в Тибете, а главный герой – легендарный тибетский мыслитель Миларэпа. В пьесе о сотворении мира «Небесные ворота» пара божеств-демиургов состоит из бурятского тэнгрия Хурмасты и индуистского бога Вишну. Большая роль в художественном мире М. Батоина отведена сверхъестественным силам, причём шаманистское и буддийское мировоззрения соединяются в одну целостную картину мира. Главная функция религий в пьесах М. Батоина – поддержание гармонии в мире. В этом аспекте шаманизм с его уважительно-внимательным отношением к одухотворённой природе и буддизм, призывающий любить всё живое, оказываются едины. Героями пьес, помимо людей, являются тэнгрии и буддийские божества, «низшие» духи, животные и растения, небесные светила и природные явления (например, ветер): весь мир у М. Батоина населён живыми существами, и все они пребывают в состоянии всеобщей гармонии. В начале и в конце пьес очень часто, согласно ремаркам, «звучит мелодичная музыка», которая должна подчёркивать эту гармоничность традиционного национального мира. Только отдельные персонажи могут своими действиями нарушать изначальный порядок, но в финале гармония всегда восстанавливается.

Помимо концепции национального мира, все пьесы М. Батоина объединены общей концепцией человека и его места в мире. Творчество М. Батоина относится к тому направлению детской литературы XX века, в котором «детскость» не означает исключительной назидательности: автор здесь, творя для детей, сам заново открывает для себя мир и обновляет своё мировоззрение. Поэтому детская драматургия М. Батоина философична, она выражает духовные искания автора. Основной конфликт в творчестве драматурга – это конфликт возгордившегося человека с гармоничным миром, который не терпит «самоуправства». Самые разные пьесы автора объединяет одно – образ героя-бунтаря, героя-индивидуалиста, восставшего против изначального мирового порядка: Лис из пьесы «Синий лис» объявляет себя посланником тэнгрия Хурмасты, чтобы подчинить себе всех зверей; Эрхы-мэргэн из одноимённой пьесы хочет доказать, что он сильнее и хитрее самого Хурмасты; Хоридой в пьесе «Мать-лебедица» считает себя хозяином природы и относится к ней исключительно как к источнику разнообразных благ для человека. В финале всех этих героев ждёт разочарование: Лиса разоблачают и делают посмешищем для всех зверей; Эрхы-мэргэн устаривает мировую катастрофу, стреляя по солнцу, однако мир восстанавливается, а вот Эрхы-мэргэн – бесследно исчезает; Хоридою приходится расстаться с женой-лебедицей и понять, что природа имеет свои законы, которые нельзя нарушать. В основе сюжета всех пьес М. Батоина лежит драма отношений человека с миром. Наиболее полно этот метасюжет раскрывается в поздней пьесе драматурга «Вечный странник» («Хэтын замшан»). Эта фантазмагорическая пьеса менее других кажется детской, поскольку её финал подчёркнуто трагичен для главного героя, однако автор всё же поместил её в своё собрание пьес для детей – видимо, потому, что она развивает ту же мысль, что и все остальные его пьесы, созданные для юного зрителя. Главный герой – безымянный Вечный странник – живёт в незапамятные времена, когда у людей не было смерти. Потом люди заключают соглашение с Тэнгрием-творцом, и Тэнгрий дарует им смерть вместе с возможностью перерождения. Вечный странник боится смерти и хочет её избежать, он вступает в спор с Тэнгрием, утверждая, что человек имеет право жить вечно. Однако со временем к герою приходит осознание бессмысленности своей жизни, он бесцельно ходит по миру и доживает до наших дней, когда находит спасение в буддийской религии. Здесь окончательно проявлена идея М. Батоина о предназначении человека – человек должен быть частью гармоничного мира наравне с другими живыми существами; во взаимосвязанности всех существ и явлений, в бесконечном обновлении и перерождении заключается вечная гармония этого мира. Если человек вдруг отказывается быть частью целого, если он ставит себя выше остального ми-

ра – его ждёт несчастливая судьба в отрыве от мировой гармонии. Таким образом, в своих пьесах для детей М. Батоин призывает их почувствовать эту изначальную гармонию мироздания, бережно относиться к природе и традициям, осознать себя частью целого и нести ответственность за весь мир. Тэнгриий Хурмаста в пьесе «Небесные ворота» так говорит о созданных им вместе с Вишну людях: «У них душа испытывает жалость ко всем, они могут спасти попавших в беду, острым умом наделён человеческий род» [4, с. 34]. Именно в этом, по мнению драматурга, заключаются главные качества людей – потому божеества и отвели им столько места на земле.

Пьесы М. Батоина написаны прекрасным бурятским языком, вобравшим в себя всё богатство языка фольклора, старописьменной и новописьменной бурятской литературы. Автор в равной степени владеет прозаической и стихотворной речью. Некоторые пьесы являются полностью стихотворными – «Мудрая девица Ногоодой», «Сказка Старого колодца», «Пташка Бэтгэлжэн» («Бэтгэлжэн шубуухай»). В этих пьесах особенно заметно умение драматурга так использовать ритм стиха и фонетические средства выразительности, чтобы передать характер каждого героя и сделать звучание пьесы по-настоящему драматичным. Нужно признать, что М. Батоин является одним из наиболее талантливых бурятских детских писателей и самым ярким представителем бурятской детской драматургии.

Эрдэни Чимитович Дугаров (р. 1945) получил всеобщее признание как выдающийся детский поэт, однако помимо стихотворений он создал и несколько пьес для детей. Две из них опубликованы в сборнике произведений автора в 2018 году [6]. Это пьесы «Хоридой-мэргэн» и «Бабжи-Барас-батор». Как и М. Батоин, Э. Дугаров изображает мир традиционной бурятской культуры, а сюжеты заимствует из фольклора. Творчество драматурга имеет этнопедагогическую направленность. Через свои пьесы он знакомит детей с традиционным бурятским бытом, с фольклором, с представлениями о национальном характере. Сюжеты пьес построены так, чтобы показать различные ситуации традиционного быта: установку сэргэ, игру в шагай, совершение обряда «сэржэм» и т. д. Персонажи пьес Э. Дугарова изображены в соответствии с их социальной ролью: Хоридой – отец семейства, его жена – женщина-мать, Бабжи – батор, защитник своего народа, Хондоли – младший брат и т. д. Соответственно подчёркнуты те черты характера героев, которые наиболее важны для их статуса, например, у Хоридоя – ответственность, у Бабжи-бататора – храбрость, у Хондоли – уважение к старшему брату. Таким образом, Э. Дугаров демонстрирует в своих пьесах традиционные модели поведения, закреплённые в национальном сознании. Пьесы написаны прозой со стихотворными вставками. Проза Э. Дугарова отличается ритмичностью, что придаёт ей особое «сказочное» звучание. В стихах в полной мере проявляется талант детского поэта – они благозвучны, ритмичны, наполнены игрой звуков и слов. Всё это делает пьесы Э. Дугарова весьма ценным вкладом в бурятскую детскую литературу.

Необычную для современной бурятской детской литературы тему затронул в своей пьесе Валерий Цыренович Дабаев (литературный псевдоним – Басаа Валера, р. 1940). Этот автор пришёл в литературу поздно – творчеством он начал заниматься только после выхода на пенсию. Его пьеса «Путешествие Дамби в космос» («Дээдэ түбидэ Дамбиин айлшалалга»), опубликованная в 2015 году в сборнике произведений автора [2], является одним из немногих в бурятской детской литературе произведений в жанре научной фантастики. Также интересно и то, что это пьеса о современности. Её главный герой – мальчик Дамби из бурятского села. Он случайно встречает инопланетян и совершает путешествие на их планету. Инопланетный мир оказывается более развитым во всех отношениях, чем земной, и этим он обязан более высокому уровню духовного развития инопланетян. Они научились не причинять никакого вреда природе, их сила мысли способна буквально двигать горы, как показано в одной из сцен. К землянам они относятся с пренебрежением, поскольку от людей Вселенная получает только вред. Нетрудно заметить, что в основе процветания инопланетной цивилизации лежат духовные практики традиционных бурятских религий – буддизма и шаманизма. Идея цивилизации, основанной на трепетном отношении ко всему окружающему миру и бесконечном духовном самосовершенствовании, перекликается с высказываниями некоторых современных бурятских духовных деятелей, которые видят в традиционной культуре бурят потенциал для всеобщего духовного возрождения. Получается, что инопланетный мир у В. Басаа – это проекция

лучших черт бурятской культуры в далёкое будущее. В пьесе космическое путешествие совершают два представителя бурятского народа – мальчик Дамби и сельская труженица Ханда, которые, видимо, иллюстрируют два противоположных варианта современного бурятского национального характера. Эти различия ярко проявляются при встрече героев с инопланетным миром. Дамби тянется к инопланетянам, поскольку он сам открыт всему новому, хочет подружиться со всеми, его привлекают достижения высокодуховной инопланетной цивилизации. Ханда, наоборот, злится на пришельцев, потому что она – ограниченный человек, привязанный к своей монотонной жизни, её отпугивают непохожие на неё люди, она совершенно не хочет меняться и скорее обозлится на весь мир, чем начнёт учиться чему-то новому. При этом автору, безусловно, хочется видеть будущее бурятского народа в Дамби, а не в Ханде, и он возлагает надежды на ребёнка, чтобы он реализовал лучшие потенции своего народа.

Русскоязычная бурятская детская драматургия представлена творчеством Геннадия Тарасовича Башкуева (р. 1954). Он уже много лет является самым востребованным бурятским драматургом, его пьесы ставят театры по всей России. Г. Башкуев – яркий представитель русско-бурятского литературного пограничья. Будучи русскоязычным писателем, он остаётся носителем бурятского национального сознания, и это отражается в его произведениях. В сборнике пьес Г. Башкуева, изданном в 2017 г., опубликовано четыре пьесы для детей [5]. Две из них основаны на сюжетах бурятской словесности. Пьеса «Сказка о лжи и честном Доржи» написана по мотивам бурятских народных сказок, «Мудрая однорогая корова» – по мотивам рассказов Х. Намсараева. Г. Башкуев, не внося существенных изменений в общеизвестные сюжеты, вводит в традиционный мир элементы современности ради комического эффекта. Так, например, Белый старец у него находится «на пенсии», богач Бата добывается у старика Бодины выплаты «кредита» и т. д. Автор изображает традиционный бурятский мир с иронией, вполне осознавая, что этот мир во многом остался в прошлом, уступив место современной культуре. Другие две пьесы драматурга имеют истоки своего сюжета в мировой литературе, но автор остроумно привносит в каждую из-них что-то бурятское. В пьесе «Всё будет хотошо» сюжет разворачивается вокруг приключений игрушек, которые выбросили повзрослевшие дети. В число главных персонажей наряду с игрушками входит пёс монгольской породы Хотошо – именно этот персонаж придаёт пьесе бурятского драматурга этническое своеобразие. Пьеса «Али-Баба, 40 разбойников и 1 (один) попугай» основана на известной арабской сказке и в целом повторяет её сюжет. Только волшебным помощником Али-Бабы в пьесе становится попугай по имени Биликто – по имени можно догадаться о бурятских корнях этого персонажа. Г. Башкуев в своих пьесах для детей, в противоположность этноцентризму других авторов, предлагает взгляд на бурятскую культуру как на часть мирового культурного пространства, где элементы различных культур, традиционности и современности свободно сочетаются друг с другом. Этот вариант изображения национального мира, при котором бурятский мир не выглядит обособленным во времени и пространстве, наиболее соответствует действительности. Как видно из вышесказанного, Г. Башкуев не склонен к утопическим представлениям о тотальном этнокультурном возрождении, а его детская драматургия демонстрирует способы сосуществования различных культур, среди которых и бурятской находится своё место.

Таким образом, бурятская детская драматургия 1990–2010-х гг. представляет собой корпус достаточно разнообразных и интересных как в художественном, так и в идейно-тематическом отношении текстов. Знакомство с ними необходимо для получения полного представления о путях развития современной бурятской литературы. К сожалению, большинство пьес, написанных на бурятском языке, остаются недоступными русскоязычному читателю. Это упущение необходимо исправить, чтобы широкая аудитория открыла для себя новые грани бурятской культуры, а научное сообщество получило возможность более глубоко исследовать различные аспекты современной бурятской литературы. В этом году кафедра литературы и языкознания Восточно-Сибирского государственного института культуры готовит к изданию антологию бурятской детской драматургии конца XX – начала XXI вв. В книгу войдут избранные пьесы названных в нашей статье авторов в переводе с бурятского на русский язык. Надеемся, что выход антологии вызовет большой интерес и повлечёт за собой новые исследования в области современной бурятской детской литературы.

Примечания

1. Амоголонова Д. Д. Современная бурятская этносфера. Дискурсы, парадигмы, социокультурные практики. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. 292 с.
2. Басаа В. Александрина. Улан-Удэ : ИП Бальжинимаев А. Б., 2015. 384 с.
3. Батоин М. Ж. Алтан мундаргын нюуса. Улан-Удэ : Респ. тип., 2007. 208 с.
4. Батоин М. Ж. Тэнгэрийн үүдэн. Улан-Удэ : Респ. тип., 2007. 192 с.
5. Башкуев Г. Т. «Апноэ» и другие пьесы. Улан-Удэ : НоваПринт, 2017. 432 с.
6. Дугаров Э. Хори алтан хүлдэмни: шүлэгүүд, зүжэгүүд, найруулганууд. Улан-Удэ : НоваПринт, 2018. 416 с.
7. Жапов В. Д. Бурятская детская литература на современном этапе (1970–1980-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 1993. 17 с.

**ТЕМА ДЕТСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)****THE THEME OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF ARTISTIC CULTURE
(CHILDREN'S LITERATURE AS AN EXAMPLE)**

В художественной культуре и искусстве сегодня очень востребованной является тема детства. В настоящей статье рассмотрены история развития детской литературы: периодизация, специфика функций, жанры, которые актуальны на разных этапах развития детской литературы. Обращается внимание на критерии, позволяющие отнести то или иное произведение к детской литературе.

The theme of childhood is rather popular in artistic culture and art. The article considers the history of children's literature development: periodization, specifics of its functions, genres actual at different stages of children's literature development. The attention is paid to the criteria allowing to refer this or that work to the children's literature.

Ключевые слова: художественная культура, детская литература, произведения, авторские сказки, читатель-ребенок, образ, рамки.

Keywords: artistic culture, children's literature, works, author's fairy-tales, a reader-a child, image, frames.

Детская литература является важным феноменом, который играет значительную роль в социализации детей, обладает высокой ценностью и требует изучения в рамках различных дисциплин. Она может изучаться в рамках культурологии, психологии, педагогики, лингвистики и др. Детская литература представлена значительным корпусом произведений. В каждой культуре детская литература обладает спецификой, несмотря на наличие определенного сходства. Также в современном мире наблюдается тенденция интеграции, расширяющей кругозор и знакомящей с мировой культурой [4, с. 17].

Не существует общепринятых критериев для выделения из существующего массива литературы детскую. Так, одним из объективных можно назвать читателя-ребенка. Детская литература располагается между узколокальными литературами и классическими произведениями, что связано с ограниченными возможностями рецептивного потенциала. К примеру, античная трагедия не затронет читателя-ребенка. Но при этом детская классическая литература универсальна и может объединять детскую и взрослую субкультуру в метакультуру не только национального, но и мирового уровня. Другой важной чертой детской литературы является построение с читателем диалога, в которой учитывается разница этического и эстетического восприятия. Писатель берет на себя ряд обязательств, следует установившимся канонам. Воображаемый читатель-ребенок может входить и в текст (явно, через обращения автора), и в надтекстовые элементы (комментарий, иллюстрации) [1, с. 7]. Сложность отнесения отдельных произведений к взрослой или детской литературе обуславливает появление исследований, посвященных анализу произведений и попытке их категоризации.

Иллюстрация в книге занимает равное место с текстом, в силу того что ребенок сам не читает книгу, она к нему обращается прежде всего картинкой. Данные рисунки обостряют интерес ребенка к произведению, он начинает внимательно рассматривать, сравнивать, обсуждать и т. п. Благодаря такому занятию у ребенка укрепляется интерес к книге, развивается вкус и эстетическое восприятие, появляется усидчивость и внимание. Так же он узнает, что такое страница, обложка, переплет. Из этого следует, что иллюстрация это не просто добавление к тексту, она учит ассоциативному мышлению, восприятию образа цвета и разным пропорциям, формирует эстетический вкус. Художник формирует в ребенке высокие эстетиче-

ские чувства, художественный вкус, любовь к прекрасному. Образы, созданные хорошим художником-иллюстратором, – прекрасные образы самобытного творчества.

Х.Х. Эверс рассматривает детскую литературу как динамичное пространство, в котором выделяются центр и периферия. В центре располагается целевая или интенциональная детская литература, то есть произведения, рассматриваемые и принимаемые как детские, они в действительности читаются детьми. На периферии оказывается нецелевая детская литература, а также отвергнутая целевая литература, в которой дети не заинтересованы по различным причинам [5]. Определенное воздействие на динамику детской литературы оказывают трансформации, которые происходят в социуме, понимание цели произведений для детей.

Интересной представляется история развития детской литературы. Зарождение непосредственно детской литературы относят к XVII-XVIII вв. как дидактической. Со временем она стала выходить за назидательные рамки. Рассматривая историю развития детской литературы, можно отметить, что до XVIII века в Европе дети читали, в основном, религиозную литературу, то есть то же самое, что и их родители. Их чтение необходимо было для образования, которое напрямую было связано с религией. Но по мере отделения школы от церкви стали выпускаться книги, которые имели научные тексты без религиозного подтекста. В них много говорилось о морали, нравственности, а также о воспитательных нормах. Далее ситуация изменилась. Стали появляться и художественные произведения для детей: «Дон Кихот», «Приключения Гулливера», «Робинзон Крузо» и другие. Это значительно повлияло и на развитие детской литературы в России. Реформы Петра I позволили детям читать «европейские» детские книги в русском переводе. Но основная функция книг при этом состояла не в развлечениях, а в государственной пользе (требовалось воспитывать будущих государственных работников) [6].

Феофан Прокопович пишет для детей «Краткую русскую историю» и назидательное «Первое учение отрокам» (свод правил для детей). Определенный подъем детской литературы пришелся на правление Екатерины II (1762-1796), придававшей высокое значение воспитанию и просвещению. Императрица лично писала педагогические статьи и детские сказки для внука Александра («О царевиче Хлоре» и «О царевиче Февее»). Это аллегорические сказки, созданные в рамках классицизма. В Бурятии также был сделан «акцент» на обучении детей – появляются новые формы детских произведений, которые использовали в рамках обучающего процесса: считалки (хүүхдүүдийн тоолуур), загадки (таабари), скороговорки (хэлээрээ).

В XIX веке, как в Европе, так и в России, появилась новая жанровая форма детских произведений – авторская сказка. Появление этого жанра обусловлено популярностью нового направления – романтизма. Отметим, что именно в этот период был заложен основной «фундамент» для развития детской литературы. Романтизм XIX в. открыл фольклор для широкого круга читателей, что дало толчок и развитию детской литературы. В этот период публикуются многочисленные сборники сказок, а также художественные произведения о жизни детей. В Европе стали популярны произведения Шарля Перро, Ганса Христиана Андерсена, братьев Гримм. Чертами этого течения были, с одной стороны, обращение к фольклору и народному быту, а с другой – обличение людских пороков того времени, наличие в повествовании описания жизни разных слоёв общества и философских нравоучений, которые помогали детям познавать мир через призму правильных моральных установок.

Детство показывалось как особый глубокий мир. Он идеализировался и противопоставлялся скучному миру взрослых. Развитие реализма и углубление психологизма в детской литературе привело к утверждению более объемного и многогранного образа детства. Изучается сложный и глубокий характер детей, рассматривается формирование личности в противоборстве добра и зла, проявляется уважение и доверие детям. В России были популярны произведения В. А. Жуковского («Лесной царь», «Кот в сапогах», «Спящая царевна» и другие), а также главным писателем того времени был А. С. Пушкин. Его сказки в стихах стали неотъемлемой частью взросления множества поколений и сохраняют свою актуальность на современном этапе [3, с. 43.] Также не менее популярными были произведения для детей Л.Н. Толстого («Отрочество», «Детство») и другие.

В XX веке появилось значительное расхождение в стилях написания детских произведений. В детскую литературу проникают войны, революции, различные социальные конфликты. Герои являются частью общества, они борются за любовь, дружбу, понимание. Эти про-

блемы поднимаются не только в произведениях в жанре реализма, но и в сказках, где тем не менее звучит надежда на победу доброты и человечности. Общественные изменения привели к появлению в современной детской литературе вопросов экологии и других актуальных проблем. В Европе были актуальны героические и развлекательные произведения, где в основу сюжета легли приключения персонажей («Винни-Пух», «Питер Пэн», «Маленький принц»).

Все произведения писали по формату детских рассказов. Товарищество между детьми стало «культом» в книгах. Например, в произведениях Виктора Драгунского и Владислава Крапивина рассказывают о простых мальчишках, которые демонстрируют силу своего духа, моральные качества и демонстрируют «верность» их дружбе. Литература – это искусство. Специфика детской литературы во многом определяется воспитательно-образовательными задачами и читательским возрастом. В детской литературе образно и эмоционально отражается реальная жизнь. Произведения должны способствовать эстетическому развитию детей, формировать их мировоззрение. XX век характеризуется становлением индустрии художественной детской литературы, хотя она оставалась вне научного интереса специалистов, в отношении подобных произведений преобладали презрение и скептицизм. Начало интенсивного развития этого направления обуславливалось тем, что существовала потребность в высокохудожественной литературе, которая отвечала бы запросам детей, а также основным задачам идеологического воспитания.

В современном мире значимость детской литературы подтверждена, она не рассматривается как вторичная по отношению к взрослой. Более того, она располагается в центре литературного поля, где происходят наиболее острые конфликты и ведется наиболее интенсивный поиск их разрешения. Существуют многочисленные национальные и международные издательства, журналы, премии и сайты, которые специализируются на детской литературе [2, с. 143]. Творчество многих современных поэтов и писателей направлено исключительно детям, хотя также существуют авторы, пишущие и для детей, и для взрослых.

Таким образом, одним из критериев, позволяющих отнести текст к детской литературе – наличие читателя-ребенка. Изначально детская литература была исключительно дидактической, не отделялась от взрослой, что связано с поздним выделением понятия детства. При создании детских произведений учитываются психологические возрастные особенности, уровень развития детей. Многогранность феномена подчеркивается существованием различных ее классификаций. Детская литература выполняет эстетическую, гносеологическую, нравственную функции. К ней предъявляются высокие художественные требования, что доказывает ее значимость. Наиболее распространенным жанром является сказка, которая подразделяется на народную и авторскую. Они отличаются по различным признакам (авторство, композиция, поэтика, образы персонажей и т. д.), но обладают и сходством. На развитие жанра оказали влияние религиозные, политические, экономические, социальные и другие факторы.

Примечания

1. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. М. : Академия, 2002. 576 с.
2. Барковская Н. В. Проблема дискурсивного конфликта в современной детской литературе // Педагогическое образование в России. 2014. № 5. С. 140–144.
3. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. М. : Наука, 2004. 220 с.
4. Детская литература / А. В. Денисова [и др.] ; под ред. Е. О. Путиловой. М. : Академия, 2010. 381 с.
5. Федяева Т. А. К вопросу о границах понятия «детская литература» (на материале концепции Х. Х. Эверса) // Детство как литературный дискурс : материалы Второй межвуз. конф. СПб. : Дума, 2007. Вып. 2. С. 39–44.
6. Эволюция детской литературы: от библии до фантастики. URL : <http://thewallmagazine.ru/evolutsia-detskoi-literatury> (дата обращения: 17.03.2020).

**ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА
В ПЬЕСЕ «ТЭНГЭРИИН ҮҮДЭН» М. БАТОИНА**

**REFLECTION OF THE NATIONAL WORLD PICTURE IN THE PLAY
«ТЭНГЭРИИН ҮҮДЭН» OF M. BATOIN**

В статье предпринята попытка выявить отражение национальной картины мира в творчестве бурятского писателя Михаила Батоина. Были выделены основные концепты национальной картины бурят. В основу анализа был взят переведенный на русский язык авторами статьи текст пьесы «Тэнгэрийн уудэн».

The article attempts to reveal the national world picture reflection in the creativity of the Buryat writer Mikhail Batoin. The main concepts of the national Buryat picture have been identified. The text of the play translated into Russian by the authors has been taken for the analysis.

Ключевые слова: национальная картина мира, концепт, художественное осмысление, бурятская литература, детская драматургия, Михаил Батоин, «Тэнгэрийн уудэн».

Keywords: national world picture, concept, artistic comprehension, the Buryat literature, children's dramaturgy, Mikhail Batoin, «Тэнгэрийн уудэн».

Отражение национальной картины в бурятской художественной литературе выражается через отдельные аспекты и концепты. Потому как представления писателей, драматургов и поэтов Бурятии об окружающем пространстве, о мире и месте человека и его народа в нём часто становятся основой сюжетов, тем произведений. Эта проблема изучалась многими исследователями бурятской культуры: С.И. Гармаевой, З.А. Серебряковой, Э.Г. Сангадиевой и других.

Национальная картина мира в искусстве выражается в совокупности различных элементов. Элементы, которые отражают саму национальную действительность, являются ее концептами. К ним относятся особенности мировоззрения народа и его быта, традиции, обычаи, общественная идеология, критерии прекрасного и другие черты духовной жизни народа, в том числе природно-климатические условия и географическая среда, в которых он живет и развивается. С другой стороны, в искусстве каждого народа имеются специфические средства отражения действительности. Традиционные образы, символы, метафоры и аллегории не являются самоцелью творца, а выступают в качестве средств выражения его поэтических мыслей. Все эти средства изображения являются отражением многовекового народного опыта.

Михаил Жалбуевич Батоин (1936-2017) занимался прозой, драматургическими произведениями, а также переводческой деятельностью. Прошел службу в Советской Армии, где увлекался литературным творчеством — писал лирические рассказы-миниатюры, которые позже были опубликованы в республиканских газетах и журналах. В 1990-е годы работал заведующим литературной частью Бурятского театра кукол «Улигэр».

Активно работал как детский писатель, писал рассказы и пьесы для детей. Его первую пьесу, «Тайна золотых вершин», поставили на сцене Бурятского театра кукол «Улигэр» в 1988 г. Многие пьесы, принадлежащие перу М. Батоина, были поставлены на сцене театра кукол «Улигэр» в 1990-е годы. Мастерство драматурга проявилось в пьесах, поставленных на сцене Бурятского государственного академического театра драмы им. Х. Намсараева.

Мы хотим рассмотреть пьесу М. Батоина «Тэнгэрийн уудэн» на предмет отражения национальной картины в ней. Выбор данной пьесы основывается на тематике произведения, а именно космогенез и антропогенез, что позволяет нам рассуждать о национальной картине мира. Действующими лицами выступают божества (индуистское – Вишну, шаманистское – Хурмаста), персонажи религиозных мифов (Сайн Хусэтэ, асурины) и сотворенные богами мальчик и девочка [1].

Основные действия происходят на небесах, где Вишну и Хурмаста создают Солнце, Луну и звезды. Так мы понимаем, что небеса являются верхним миром, где обитают высшие духи (тэнгэрины), и созданные богами одушевленные небесные тела. Далее мы сталкиваемся с нижним миром, откуда поднимаются земные духи асурины со своим предводителем Сайн Хусэтэ, которые призывают водных духов, Нанди и Убанди. Там же, в нижнем мире, блуждают неуспокоенные души. Мы предполагаем, что это интерпретация ада. Именно отсюда Боги берут две души, из которых впоследствии создают первых людей. Созданных мальчика и девочку, как первых из рода человеческого, отправляют на Землю, в средний мир. Связывает эти три мира гора Сумеру. Она возвышается над мировым океаном, на ее вершине растет дерево, плоды которого находятся на небесах, что очень не устраивает асуринов. Этот образ является традиционным, в творчестве современного писателя он остался неизменным. Таким образом, мы можем выделить концепт «верхний и земной миры», который дополняется Батоинным третьим миром. Божества способны вмешиваться в дела людей, влиять на их судьбы.

На Земле Мальчик объясняет Девочке о том, как отсчитывать время: ориентируясь по движению Солнца и Луны. Месячный цикл определяется ростом и убыванием Луны, годовой – сменой времен года. Также он вводит цикл из двенадцати лет, каждый из которых представляет одно животное. Этот цикл Н.Л. Жуковская называет «Малым колесом времени: от года мыши до года свиньи» [2, с. 50]. Результатом его умственной деятельности является создание календаря. Таким образом, мы можем выделить концепт цикличность, который является основополагающим в бурятской культуре, так как отражает все возможные циклы: цикл жизни, суточный цикл, годовой цикл сельскохозяйственных работ, смена времен года, 12-ти летний цикл и пр.

Мы можем выделить концепт «мужчина», который представлен в образе главного героя. Так, он представляет собой умного, смелого человека, берущего на себя ответственность за себя, женщину и свое будущее. Он берет слово при общении с высшими божествами. Именно он придумывает то, чему завидуют сами Боги: календарь, за что тэнгэрины отмечают его ум. Получается, что концепт «мужчина» в творчестве Батоина сохраняет традиционные черты характера. Он спокоен, умен, силен, трудолюбив, созерцателен, легко находит подход к животным. Мужчина у Батоина способен справляться с трудностями, выпавшими на его участь.

Через героиню пьесы, Девочку, у Батоина раскрывается концепт «Женщина». Мы видим любопытную девушку, смелую и нежную одновременно. В ней есть некоторая склонность к непредсказуемым для Богов поступкам. Именно она предложила сбежать от них Мальчику. Однако через песню, которую пела героиня, мы узнаем ее истинное предназначение. Девочка станет идеальной будущей матерью, продолжательницей рода. На Земле она слушает мужчину, учится у него. Так, женщина в данной пьесе Батоина сохраняет свою традиционность: рождение ребенка является ее основной задачей продолжательницы рода. Она красива, умна, собрана.

Главными персонажами пьесы «Небесные врата» являются бог из пантеона божеств индуизма – Вишну и из шаманизма – Хурмаста, которые следят за жизнью людей на земле, решают некоторые их проблемы. Также в пьесе присутствуют асурины, гора Сумеру и мировой океан, встречающиеся в буддийской космологии. Таким образом, концепт «религия» в данной пьесе раскрывается только через использование персонажей и названия значимых религиозных объектов.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать вывод, что национальная картина мира отражается в пьесе М. Батоина «Тэнгэрийн уудэн» не полностью, но в пьесе присутствуют следующие концепты: концепт «верхний и земной миры», где пространство разделено на три мира: верхний, средний и нижний [1]. Духи живут в духовном мире, а люди в материальном. Люди находятся в среднем мире: над ними – небесный мир, а под ними – мир душ, духи оказывают влияние на материальный мир людей. Время выражено через концепт «цикличность». Концепт «мужчина» в данной пьесе проявляется через традиционные черты характера главного героя: он спокоен, умен, силен, трудолюбив, созерцателен, легко находит подход к животным. Он способен справляться с трудностями, выпавшими на его участь. Концепт «женщина», выраженный через образ Девочки, сохраняет свою традиционность: ее основная зада-

ча, как продолжательницы рода, является рождение ребенка. Концепт «религия» в данной пьесе раскрывается только через использование персонажей и названия значимых религиозных объектов. Но так или иначе религиозные мотивы встречаются в большинстве пьес писателя. Михаил Батоин использует традиционные религии для бурятской культуры: буддизм и шаманизм. Таким образом, мы рассмотрели отражение национальной картины мира в пьесе «Тэнгэрийн уудэн».

Примечания

1. Батоин М. Ж. Тэнгэрийн үүдэн. Улан-Удэ : Респ. тип., 2007. 192 с.
2. Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика : учеб. пособие. М. : Вост. лит., 2002. 247 с.

**ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ СЮЖЕТА В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ
И. КАЛАШНИКОВА «ЖЕСТОКИЙ ВЕК»****THE GENRE MAKING ASPECTS OF THE PLOT IN
I. KALASHNIKOV'S EPIC NOVEL «THE CRUEL AGE»**

Статья посвящена роли литературы в контексте исторического развития общества в романе И. Калашникова «Жестокий век». Художественное осмысление содержания мифов, преданий, легенд, реалий народного быта и культуры, религиозных воззрений монгольских народов, исторической личности и истории придают роману И. Калашникова «Жестокий век» черты эпичности. История, фольклор и система ценностей человека центрально-азиатского мира явились жанрообразующими и сюжетообразующими факторами бурятского романа второй половины XX в.

The article is devoted to the literature role in the context of society historical development in I. Kalashnikov's novel «The Cruel Age». The artistic comprehending of the content of the myths, tales, legends, realities of people's life and culture, beliefs of the Mongolian peoples, historical personality and history give the novel the features of epopea. The history, folklore and system of human values of the Central Asian world have become genre and plot making factors of the Buryat novel in the second half of the XX century.

Ключевые слова: традиционная культура, центрально-азиатский мир, бурятская литература, эпопея, система ценностей, бурятский роман.

Keywords: traditional culture, Central Asian world, the Buryat literature, epopea, system of values, the Buryat novel.

Бурятский роман 1960-1980-х гг. тяготеет к масштабности изображения и исследователи бурятской литературы именно этот период называют «расцветом бурятского романа».

В этот период бурятскую литературу представляют писатели, прошедшие высшие литературные курсы, окончившие Литинститут, что закономерно отразилось на их творчестве. Так, опираясь на опыт первых романистов, они стали стремиться к созданию развитых и разнообразных форм романа, обогащая его сюжетную структуру: осваивая творчески более глубоко содержания мифов, преданий, легенд, реалий народного быта и народной культуры, канонов буддизма и религиозных воззрений бурятского народа. Таким образом, их расширительная творческая теория и практика позволила писателям Бурятии подойти к содержательным возможностям сюжета и новых для бурятской литературы жанровых образований: жанров романа-эпопеи, романа от первого лица, романа-ретроспективы, романа-трилогии, романа в романе и других.

Историзм позиции писателя, понимание и знание роли исторических, политических, социальных основ жизни, влияния и роли религиозных взглядов народа открывали для романа Бурятии данного периода новые возможности сюжетостроения, которые способствовали зарождению жанра эпичности в бурятской литературе. Так, исторический роман И. Калашникова «Жестокий век» (1978) исследователи бурятской литературы относят к эпичности. Исследователь исторического романа С. Тулохонов относит роман И. Калашникова «Жестокий век» к эпичности – как «<...> к типу художественного повествования, в котором обширный охват исторического материала (политика внутренняя и внешняя, военные столкновения, социально-экономические и бытовые отношения), обилием и значимостью рассказанных событий, оказывающих воздействие на судьбу социальных и этнических групп и целых народов» [3]. События, значительные в историческом плане, сыграли особую роль в большом пространственно-временном обозрении в сюжетных структурах романа «Жестокий век»; таким образом, соответствуют

теории эпического. Также эпический характер приобретают в произведении и философско-нравственные проблемы, которые актуальны до сих пор – в романе-эпопее автор ставит и решает философскую проблему, которая волнует всех во все времена – каким надо быть: гонимыми или гонителями? Этот риторический вопрос и стал основой сюжетной структуры и композиции романа-эпопеи «Жестокий век».

Так, философскую проблему «гонимых и гонителей» писатель решает сюжетно-композиционно: разделив роман-эпопею на две части: I глава «Гонимые», II глава «Гонители».

В первой главе рассказывается о том, как трудно живет семья Есугея после его смерти, выживая, изо дня в день в открытом пространстве монгольской степи, где особенно тяжело быть бедным и гонимым. Преодолевая невероятные трудности жизни без отца, Тэмуджин и его братья вырастают и становятся сами *гонителями*.

Сюжет второй части романа «Гонители» показывает нам военные походы, войны, победы Чингисхана. Главный герой первой главы – ребенок, подросток, юноша Тэмуджин – гоним своими врагами, герой второй главы – великий Чингисхан – сам становится гонителем своих врагов.

Идейные позиции и установки И. Калашникова становятся шире, даже самой авторской, хотя художественно и аксиологически обозначены достаточно конкретно, ведь в жизни, не может быть ни «Гонимых», ни «Гонителей». В философско-нравственном плане проблема «гонимости», оставаясь открытой в романе, актуализирует историзм и глубину материала в его вневременном пространстве за пределами романного повествования.

Новаторство писателя заключается в том, что автор «Жестокого века» в отличие от других писателей советского периода, впервые без предвзятого отношения к Чингисхану (варвар, кровожадный завоеватель) в жанре эпопеи смог показать жизнь Чингисхана от рождения до смерти. И. Калашников подошел к теме Чингисхан объективно: показать жизнь человека изнутри – как маленький Тэмуджин, обычный монгольский парень, превознося все невзгоды, и именно он, а не кто иной, по воле Вечно Синего Неба (Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри) становится Чингисханом, завоевателем мира. Писатель, описывая в своем романе историю, убедительно показал, что в XIII веке в монгольских степях была действительно такая обстановка, которая позволила Тэмуджину осуществить его замыслы, и в то же время он сам был человеком незаурядного ума, чтобы свершить то, что он сделал, чтобы остаться в истории. Писатель много работал над романом, изучал менталитет и фольклор монгольских народов, и хотя он русский писатель, но, тем не менее, смог в своем произведении, настолько реально отразить сущность ментальности монголов, как если бы он сам был им. Так, И. Калашников обращается в поисках сюжетов и материала к «Сокровенному сказанию монголов» [2]. И на сюжетах, заимствованных из «Сокровенного сказания монголов», на фольклорных мотивах гонения и гонимости, и на приключениях, случившимся на этой дороге «гонения», автор построил сюжетные структуры своего романа. Он использует эти фольклорные мотивы в единстве их философской логики – как в самом сюжетообразовании и сюжетопостроении произведения, так и в названиях глав романа-эпопеи.

В «Гонимых» писатель как бы любит своего главного героя, сострадает ему – ведь он ребенок, подросток, юноша по имени Тэмуджин.

В «Гонителях» его герой превращается из гонимых в гонителей. Так, противопоставляя друг «против» друга главы своего романа писатель решает не одну философскую задачу. Таким образом, фольклорный мотив гонимости и гонения помогает реализовать ему идею гуманности, ценности человеческой жизни и религиозную мысль о том, что «несущий смерть, сам умирает» – истины, ставшей аксиоматичной.

Автор обращается к фольклорным мотивам и сюжетам с самого начала романа и это обогащает содержание произведения. Так, поэтика неба несет особую смысловую нагрузку в романе «Жестокий век», придавая особое значение в сюжете. И в ряду традиционных эстетических проблем происходит обожествление образа неба, и небесного, его место в построении сюжета. В устном народном творчестве монгольских народов и в романе-эпопее Чингисхан и весь его род считались сыновьями неба. Эту модель понимания рода писатель заложил в основу сюжета своего романа. Таким образом, развитие сюжета происходит благодаря исконной

традиции монголоязычных народов – передавать родственникам свою родословную до седьмого колена неукоснительно (примеч.: до седьмого колена считаются кровными родственниками). В сюжете романа, повествующем о родословной Чингисхана, говорится о прародительнице Алан-гоа: «<...> много-много лет назад у владетеля Баргуджин-Токума была дочь-красавица Баргуджин-гоа. Ее взял в жены Хорилтой-мэргэн из племени хори-туматов. У них родилась дочь Алан-гоа. Без мужа, Алан-гоа рождает одного, второго, третьего сына. <...> Алан-гоа рассказывает, что каждый вечер, как только стемнеет, и на небе зажгутся звезды, в ее юрту через дымовое отверстие проникает луч света и превращается в светловолосого молодого человека. От него и дети» [1, с. 13]. В «Сокровенном сказании монголов» также есть мотив о небесном происхождении Чингисхана, откуда черпал свои сюжеты писатель. Так, Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри (Вечно Синее Небо) предопределило происхождение и предназначение Тэмуджина-Чингисхана.

К поэтике неба как эстетической возможности показать художественный образ русская литература обращается нередко (Л. Толстой, А. Чехов, В. Шукшин и др.), но у Исаия Калашникова поэтика неба особенно активна в определении и выделении роли личности не такой как все, нестандартной по её внешней и внутренней сути. В этой же связи, глубокий смысл поэтики неба позволил автору исторического романа-эпопеи, поставить новые философские вопросы относительно такой личности как Чингисхан. Поэтому поэтика неба помогает Калашникову, с одной стороны, показать все величие Чингисхана, как посланника неба и небесного, а с другой стороны, такое величие Чингисхана позволяет автору создать в романе проблемные ситуации утраты величия.

Так, историзм событий, в которых принимает участие главный герой романа-эпопеи Чигисхан, укрепляется – подтверждаясь его биографическими данными из «Сокровенного сказания монголов», но И. Калашников творчески значительно расширяет значение биографии такого человека, что позволяет писателю стать одним из зачинателей в литературе Бурятии формы романа-эпопеи. И семантическая наполненность сюжета «гонимости», поэтика неба и небесного придают, таким образом, роману «Жестокий век» все черты эпопейности.

Исторический материал в романе «Жестокий век» раскрывается с идейно-нравственных и философских позиций: автор описывает и осмысливает завоевательные войны Чингисхана двуединно, с одной стороны – это художественная позиция человека конца двадцатого века, а с другой стороны, это события, которые изображаются и осмысливаются непосредственно как события, происходящие в XII-XIII вв.

Таким образом, жанрообразующими в эпопее становятся факторы, взаимодействующие в образовании сюжетной структуры: с одной стороны, И. Калашников опирается на исторические события завоевательных войн XII-XIII веков; но осмысление исторических событий не может быть без учета позиций и взгляда современника, писателя и человека, философски и художественно осваивающего эти события – с высот человека, живущего в XX веке. И в результате такого современного чтения и осваивания истории, жанрообразующая структура начинает формироваться не просто как романная, но и как эпопейная: сюжет романа начинает выходить за грани обыденного, и потому начинает тяготеть к иному масштабу исторических событий и человеческих дел – огромному, эпопейному. А сюжетная структура романа-эпопеи начинает приобретать особенно глубокие формы проникновения в жизнь отдельного человека, участвующего в событиях особого масштаба – человеческого и пространственного ...

Вечно Синее Небо (Хүхэ мүнхэ тэнгэри) в сюжете романа-эпопеи выступает как один из основных сюжетобразующих факторов. Таким образом, традиционные понятия родословной, рода, Вечно Синего Неба, земли – в романах Бурятии 60–80-х гг. XX в. в их художественной трансформации выступают активными сюжетобразующими и жанрообразующими факторами, раскрывая особый кочевой мир народов Центральной Азии. Современный взгляд на содержательные возможности фольклорных, мифопоэтических, религиозных, ментальных форм и их художественное освоение авторами романов обогащают не только романистику, но и само бурятское литературоведение в целом. Литературоведческое исследование фольклора, его мифов, легенд, сказок, «Сокровенного сказания монголов» и других исторических материалов в романе И. Калашникова «Жестокий век» показало, что писатель не только выбирал

из исторического и фольклорного наследия сюжеты и средства художественного изображения, но и решал для себя творческие задачи, как более естественно и органично, художественно обоснованно ввести их в реалистический текст произведения.

Примечания

1. Калашников И. К. Жестокий век. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1985. 768 с.
2. Сокровенное сказание монголов / пер. С. А. Козина. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1990. 147 с.
3. Тулохонов С. М. Историзм литературы Бурятии. Улан-Удэ, 2000. 206 с.

ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**PROBLEMS OF ADAPTATION OF PROPER NAMES IN THE ARTISTIC TRANSLATION (ON THE MATERIAL OF THE BURYAT LITERATURE)**

Статья посвящена рассмотрению проблем адаптации имен собственных в художественном переводе произведений бурятских писателей. В статье подчеркивается важность адекватного перевода не только содержания текста литературного произведения, но и имен собственных, способствующих созданию художественного образа.

The article is devoted to the problems of adaptation of proper names in the literary translation of the Buryat writers' works. The article emphasizes the importance of the adequate translation of not only the content of a literary work text, but also of proper names that contribute to the artistic image creation.

Ключевые слова: бурятская литература, художественный текст, имена собственные, перевод, художественный образ.

Keywords: the Buryat literature, literary text, proper names, translation, artistic image.

Как известно, многие выражения, сами слова создаются ассоциативным мышлением, с помощью национальных символов, образов. Данное обстоятельство особым образом влияет на процесс литературного творчества. В этой связи необходимо отметить, что художественное произведение представляет особую ценность именно в оригинале. Однако нельзя отрицать важное значение художественного перевода.

Безусловно, практика перевода художественных произведений имеет свою специфику. Художественный перевод представляет собой уникальный процесс, который позволяет освоить мировое пространство, расширить коллективную память и сохранить культурное наследие народа. Именно в данном виде переводоведения особенно важно сохранение содержания, стиля и эстетического потенциала оригинала, для того, чтобы адекватно передать всю красоту художественной словесности, переданной мастерами слова.

«Проблема перевода с бурятского языка на другие языки для расширения читательской аудитории и раскрытия специфики национальных художественных традиций имеет сегодня несколько аспектов. Прежде всего речь идет о необходимости перевода и актуализации ценности целого пласта классических произведений бурятской литературы, так как не нашли еще своих переводчиков лучшие образцы философской лирики Д. Улзытуева, Л. Тапхаева, Г. Раднаевой и др. Не переведены произведения, отразившие в полной мере национальную картину мира, но не отвечавшие идеологическим приоритетам; не переведены многие произведения писателей, чье творчество пришлось на конец 80-х – 90-ые годы XX века. Образовалась определенная лакуна, которая не позволяет современному читателю, интересующемуся литературой Бурятии, создать целостное представление о творчестве тех или иных писателей, оценить их вклад в национальную культуру» [2, с. 96].

Несомненно, качество перевода зависит от квалификации переводчика. Прежде всего, он должен в совершенстве владеть языками и специальными знаниями в области страноведения, этнической истории и традиционной культуры страны переводимой книги.

Справедливо мнение И. В. Булгутовой о том, что «для развития самой бурятской литературы целесообразнее привлечение профессиональных переводчиков, для чего необходимо поднимать качество и эффективность работы профессионалов и включить в программу по сохранению бурятского языка пункта по финансированию данной статьи расходов» [2, с. 96].

В ходе исследования нам довелось ознакомиться с художественными переводами текстов следующих бурятских авторов: Х. Намсараев «Цыремпил» (1989 г. изд. – перевод Н. и Т.

Очировых); Ж. Тумунов «Степь проснулась» (1972 г. изд. – перевод А. Митрофанова и С. Родова); Ц. Галанов «Хозяин тайги» (1986 г. – изд. перевод А. Бальбурова); Д.-Р. Батожабай «Похищенное счастье» (1973 г. изд. – перевод Н. Рыбко, новая редакция перевода Н.Ершова); рассказ Х. Намсараева «Ловкий Жамса» (1989 г. изд. – перевод М. Степанова); Эрдынеев Д. «Большая родословная» (1983 г. изд. – перевод А. Верещагиной).

В рассматриваемых художественных переводах в первую очередь нас интересовала адаптация имен собственных. На наш взгляд, наиболее точными в употреблении имен собственных являются переводы Н. и Т. Очировых, Н. Рыбко, А. Бальбурова. В целом же, несмотря на определенную интернациональность имен собственных и их известную непереводаемость, а употребление практически в оригинальной форме, в переводных текстах художественных произведений бурятских писателей наблюдается ряд несоответствий.

К сожалению, некоторые неточности мы наблюдаем в переводе романа «Степь проснулась». Так, в четвертой подглаве оригинала значится имя *Бамбаахан Очир*: «ha, ha... Бамбаахан Очир гэжэ ханаалди... Тай, энэмнай Дугар ноен гү?» [4, с. 15]. В переводе на русский язык в контексте меняется имя: – Мы думали, что это едет Будамшуу с другом... А это, оказывается, всего только Дугар-нойон!...» [5, с. 22]. Из приведенного факта видно, что переводчики изменили настоящее имя героя. Насколько оправдана данная инициатива? Полагаем, что, возможно, рассматриваемое имя изменено в переводном тексте произведения с тем, чтобы заострить степень неприятия людей к Табхаеву Дугару, отрицательному персонажу произведения (ср.: Будамшуу является любимым сказочным героем бурятского народа).

Но каким же образом можно объяснить другое изменение? В изучаемом романе присутствует героиня Должидмаа. В произведении указанная героиня играет второстепенную роль. Но это не значит, что героиня не имеет права сохранить свое имя в русском варианте текста романа. Приведем контекст: «Теэд тэрэ (Тамжад – Ш.С.) ӨӨрынгӨӨ багын болохо *Должидмаа* хүгшэнэй үгы байһанһаа хэрэгээ бүтээжэ шадангүй бусаа һэн» [4, с. 65]. В переводе дается следующее: «Она хотела повидаться со своей подругой детства *Пагмой*, которая находилась в близких отношениях с семьей Тосото» [5, с. 99]. Как видим, в двух одинаковых по содержанию контекстах значатся абсолютно разные имена (*Должидмаа* – *Пагма*). Чем руководствовались авторы перевода, изменяя личное имя персонажа в данном случае?

Примерно такого рода неточности употребления встречаются и в других переводах. Конечно, они не умаляют явных достоинств перевода в целом, однако следует пожелать переводчикам более внимательной, тщательной работы над языком произведений, так как каждое имя имеет свою семантическую наполненность, несет свою определенную смысловую нагрузку, выполняет конкретную функцию в тексте. Очевидно, что авторы художественных текстов воссоздают образ героев, в первую очередь, наделив особыми, характерными именами, тем самым индивидуализируя их. Имя в тексте художественного произведения, как правило, имеет свой эмоциональный оттенок, отражает социальную дифференциацию индивидов. Одним словом, личное имя – сугубо важный компонент в построении художественного образа.

Недопустимо, на наш взгляд, отходить от оригинала при переводе самих названий литературных произведений. В частности, повесть Ц. Галанова в оригинале называется «Тайгын эзэн» («Хозяин тайги» – перевод наш Ш.С.). А. Бальбуров в своем переводе предлагает иное название повести – «Далекая невестка». В академическом издании «Истории бурятской советской литературы» (1967) повесть почему-то именована уже как «Түрүүшын саһан» («Первый снег») и, более того, в жанровом отношении определена рассказом.

Подобные переименования одного и того же литературного произведения дезориентируют читателя, приводят к запутанности относительно установления факта создания конкретного произведения. Возможно ли догадаться, что под тремя разными названиями в данном случае скрывается одно и то же произведение писателя? Хотя, конечно, определенная логика в этих вариациях просматривается. Действительно, все названия оправданы сюжетно: героиня из далекого Ленинграда в связи с первым снегом впервые решается посетить родину супруга-буряты. Там она становится свидетелем расправы над медведем – хозяином тайги. Все, казалось бы, удачно мотивируется. Но такой разнобой приводит читателей к определенным сомнениям относительно авторского названия, что, безусловно, совершенно не желательно.

Аналогичная ситуация возникает при знакомстве с текстом перевода рассказа Х. Нам-

сараева «Ловкий Жамса» («Ямаан Жамса»). Переводчик М. Степанов частично изменил заглавие, назвав рассказ «Ловкий Жамса», хотя дословный перевод имени «Козел Жамса». Как видим, это изменение повлекло и изменение сути, содержащейся в названии оригинала произведения. Кроме того, в самом тексте перевода, в отличие от оригинала, переводчик называет главное действующее лицо просто *Жамса*, а не *Ямаан Жамса*. Тем самым в переводном тексте исчезает особенность имени, та «изюминка», которая создавала определенную комичность персонажа.

Совсем неточно переведено прозвище второго героя данного рассказа *Соохор Содбо*. М. Степанов переводит оным таким образом: «Содбо, прозванный *Слевым*, выпучил от удивления глаза» [3, с. 215]. В то время как Х. Намсараев имел в виду не слепого Содбо, а пестрого, точнее веснушчатого Содбо. Заметим, слово соохор означает ‘пестрый, пятнистый’. М. Степанов, по всей вероятности, ошибочно определил значение слова соохор (ср.: *хохор* – слепой).

Вне сомнений, подобные неточности перевода поэтонимов влияют прежде всего на стилистическое разнообразие произведения и на содержание художественного текста. Указанные выше факты несоответствия перевода онимических образований и анализ их последствий свидетельствуют о существенном значении имен собственных в решении художественно-творческих задач писателя. Кроме того, следует признать, что недочеты такого характера отрицательно влияют на стилистику литературного произведения и нарушают своеобразие авторского стиля писателя.

Относительно отмеченных фактов в переводах с бурятского языка на русский совершенно справедливо пишет исследователь Ц. Ц. Бальжинмаева: «В художественных произведениях, на страницах газет составные топонимы орфографически оформляются очень пестро: Гэр Шулуун, Харагун, Ара-Элеэ. Поскольку топонимы на данном этапе являются эквивалентами слова, нужно придерживаться единого написания» [1, с. 112]. К примеру, у Батожабая составные имена собственные оформляются с титулами без дефиса (Самбуу лама). В переводе же все составные имена обозначены через дефис (Самбу-лама). Желательно было бы, чтобы переводчики соблюдали определенный принцип, тем самым обеспечивая соответствие перевода оригиналу и не корректируя, а, точнее, не нарушая идейно-художественные замыслы автора.

Далее напомним, что в романе Д.-Р. Батожабая персонаж Иондзын-Римбочэ перечисляет имена всех тринадцати Далай лам. Но в переводе почему-то имена нескольких Далай лам не упоминаются. На наш взгляд, это серьезное упущение, так как идея автора заключалась в том, чтобы назвать имя Далай ламы XIII, в резиденции которого и происходили события. Поскольку перечисление идет последовательно, поочередно, то по тексту оригинала легко можно «вычислить» имя последнего Далай ламы. В переводе же, к сожалению, эта хронология нарушена.

Не менее существенный, на наш взгляд, момент упущен в переводе романа «Большая родословная». Рассматриваемое произведение завершается наречением детей – важным и значимым актом в жизни людей. Данный обряд проводит самый старший представитель семейства Арья Мониев. Он называет своих правнуков *Эрдэмом* и *Бэликом*. Такая концовка принадлежит оригиналу. Между тем, в переводе эти имена даже не упоминаются: «– Дорогой нагасаба нашего Балты! Не зря говорят, пробуй вареное, а слушай бывалого. Вы старше всех нас! Пожалуйста, дайте мальчикам имена! – обратилась к Арье Булгита Сыренова. – Пусть благословит их небо нагасы. Арья не ожидал, что ему выпадет такая честь. Он повернулся к Субад и Аян, словно ожидая, что скажут они. – Я согласна, чтобы вы дали имена моим сыновьям, дорогой дед, – улыбнулась ему Аян...» [6, с. 367].

Процесс номинации, как известно, всегда мотивирован. Не составляет исключения данная процедура и при выборе писателем имен собственных действующих лиц литературного произведения. Бурятские писатели придают немалое значение выбору имени персонажа произведения, включению тех или иных географических объектов в сюжетную ткань повествования. Экстралингвистический потенциал онимической лексики в художественном тексте, как видим, кратно возрастает. Совершенно очевидна существенная роль имен собственных в решении идейно-художественных задач литературного произведения. Вне сомнений, перево-

дчику необходимо отнестись внимательнее к переводу не только содержания текста литературного произведения, но и имен собственных.

Примечания

1. Бальжинимаева Ц. Ц. Лингвостилистические особенности перевода художественных произведений с русского на бурятский и монгольский языки : автореф. дис....канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2003. 20 с.

2. Булгутова И. В. Роль перевода в современном литературном процессе Бурятии // Литература и культура Дальнего Востока, Сибири и Восточного зарубежья. Проблемы межкультурной коммуникации. Владивосток, 2019. С. 94-97.

3. Намсараев Х. Ловкий Жамса / пер. с бурят. М. Степанов // На утренней заре. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1989. С. 215-218.

4. Тумунов Ж. Нойрхоо хэригэн тала. Роман. Улаан-Удэ : Буряадай номой хэблэл, 1973. 320 н.

5. Тумунов Ж. Степь проснулась : роман / пер. с бурят. А. Митрофанов, С. Родов. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1972. 317 с.

6. Эрдынеев Д. Большая родословная : роман / пер. с бурят. А. Верещагина. М. : Сов. писатель, 1983. 358 с.

**ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДОКУМЕНТОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ О КУЛЬТУРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**
**THEATRE IN THE CONTEXT OF THE ANALYSIS OF THE RUSSIAN FEDERATION
STATE DOCUMENTS ABOUT CULTURE: PROBLEMS AND PERSPECTIVES**

В статье осуществлен анализ основных государственных документов о культуре, которые вышли в стране за последнее десятилетие. Показано место театра в реализации культурной политики Российской Федерации, его роль в духовном развитии общества. Рассмотрены основные проблемы и перспективы развития театра как важнейшего социокультурного института в сфере искусства.

The analysis of the main state documents about culture published in the country over the past decade have been made in the article. The place of theater in implementing the cultural policy of the Russian Federation, its role in the society spiritual development have been shown. The main problems and perspectives of the theatre development as the most important sociocultural institution in the field of art have been considered.

Ключевые слова: государственные документы, культурная политика, театр, театральное дело, воспитание.

Keywords: state documents, cultural policy, theater, theatrical activity, education.

Определение культурной политики было принято на Генеральной конференции в 2005 году в Париже: «Культурная политика означает такую политику и меры касающиеся культуры, будь то на местном, региональном, национальном и международном уровнях, которые либо сосредоточены на культуре как таковой, либо предназначены для оказания непосредственного влияния на формы культурного самовыражения отдельных лиц, сообществ или обществ» [1].

В 2014 году вышел Указ Президента Российской Федерации В.В. Путина «Об утверждении Основ государственной культурной политики», где «культурная политика определяется как действия, осуществляемые органами государственной власти Российской Федерации и общественными институтами, направленные на поддержку, сохранение и развитие всех отраслей культуры, всех видов творческой деятельности граждан России и формирование личности на основе присущей российскому обществу системы ценностей» [4].

Эти формулировки понятия «культурная политика» приведены из официальных документов. Следует отметить, что начиная с 60-х годов XX века, в многочисленных научных работах отечественных и зарубежных авторов обнаруживаются десятки определений этого термина. Как рабочее можно предложить следующее определение: Культурная политика – это есть деятельность государства, а так же разного рода негосударственных структур, по сохранению, поддержанию и развитию культуры, на основе формирования и реализации соответствующих стратегических программ.

В России был принят ряд документов, определяющих культурную политику страны. В первую очередь, это Конституция Российской Федерации (1993 г.), далее «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (1997 г.). В начале XXI века так же выходят документы, связанные с культурной политикой государства. В 2014 году, как было отмечено выше, был опубликован Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной культурной политики Российской Федерации». В 2015 году был принят своевременный и необходимый документ «О федеральной целевой программе "Укрепление единства российской нации и этнокультурного развития народов России (2014-2020)"». Наконец, в 2016 году вышло распоряжение Правительства Российской Федерации «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

Основной идеей этих документов является положение о том, что наряду с экономическим и социальным развитием страны, такие же приоритеты уделяются и культуре. Культура является равной составляющей, а по некоторым аспектам и доминирующей, по отношению к экономике и социальной сфере.

Субъектами культурной политики являются государство, негосударственные структуры (общественные организации, добровольные общества, частные фонды и т.д.), а также, частные лица. Объектом культурной политики, в первую очередь, является население России.

Тот или иной тип культурной политики опосредует формирование доминирующей модели этой политики. Для Российской Федерации характерно участие государства в культурной жизни общества. В основе развития современной российской культуры лежит государственное финансирование из бюджетов федерального, регионального и муниципального уровней. В первую очередь, это относится к некоммерческим видам деятельности в области культуры. Однако, наряду с этим, государственные учреждения, и, особенно, негосударственные различного рода структурные образования, могут зарабатывать деньги некоммерческим путем, использовать материальную помощь меценатов, спонсоров, различных фондов и некоммерческих организаций.

Основными принципами культурной политики РФ являются:

- принцип положительного взаимодействия традиций и инноваций, оптимизации старого и нового, сохранение культурной преемственности и движения вперед;
- принцип приоритетной поддержки духовного начала в жизни общества, развития духовной культуры;
- принцип добрососедских и взаимовыгодных отношений, международного сотрудничества и культурного обмена с другими странами.

Главной целью культурной политики является формирование творчески развитой личности, с высоким чувством патриотизма, которая всегда готова к учебе и труду на благо страны.

Цель достигается через реализацию следующих задач в области культурной политики:

- развитие культурного многообразия в России;
- реализация возможностей для создания и потребления культурных ценностей представителями всех слоев общества;
- формирование и поддержка межрегионального и международного взаимодействия.

Основным ресурсом реализации культурной политики государства является деятельность соответствующих органов, а также непосредственно учреждений культуры и искусства направленные на создание условий для эффективной работы в этой области. Культурную политику, также могут реализовать все субъекты культурной жизни страны: отдельные люди, субкультурные сообщества, добровольные общества, общественные организации, различного рода фонды и т.д. Но главная роль здесь принадлежит государству, соответствующим государственным органам (МК РФ, МК регионов, управлениям культуры, отделам культуры и др.) и государственным учреждениям культуры и искусств (цирки, филармонии, театры, кинотеатры, телевидение и т.д.). Именно эти органы и учреждения осуществляют деятельность, связанную с созданием, сохранением, трансляцией, а также популяризацией культурного наследия и культурных ценностей и благ среди населения.

Особое место среди субъектов по реализации культурной политики государства принадлежит театру. Театр, не считая праздников и театрализованных представлений, как религиозных, так и светских, является древнейшим социокультурным институтом общества. Театр как уникальный феномен человеческой культуры изучался и изучается самыми различными науками: историей, философией, социологией, культурологией, искусствоведением, театроведением и т.д.

Одним из важнейших аспектов изучения театра является его анализ как социального института реализации культурной политики государства. Театр, как социокультурный институт, относящийся к сфере искусства, всегда занимал значительное место в духовной жизни общества, выполнял незаменимую роль в воспитательной работе. Так, известный советский и российский театровед В.Ц. Найдакова пишет, что театр есть не только неотъемлемая часть человеческой культуры. Он – больше. Это особый вид художественной образно выраженной пе-

дагогике и психологии поучающих, воспитывающих, утончающих грубые нравы человека, создающих образы homo sapiens с плюсовыми и минусовыми характеристиками. И это удивительная форма художественной педагогики уже давно отнесена к разряду искусства [3, 108-109].

За последнее время в Российской Федерации вышел ряд документов, где показывается важная роль театра в жизни общества, в реализации государственной культурной политики, среди которых в первую очередь отметим «Концепцию долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года». И в Советском Союзе, и в Российской Федерации, пожалуй, ещё не было столь объемного, и то же время, столь детального документа, посвященного развитию театрального дела, которое непосредственно увязывается с развитием культуры в целом. В разделе, где прописаны цель и задачи Концепции, прямо указано о необходимости развития духовного потенциала, как отдельной личности, так и всего общества в целом, посредством возможности культурно-творческого самовыражения, через развитие отраслей культуры и искусства. Одной из таких отраслей является театральное искусство, и как отмечается в Концепции, особое место театра обусловлено его специфической миссией.

В Концепции рассматриваются основные аспекты развития театрального искусства в России на современном этапе, даются конкретные предложения по реализации поставленных целей и задач. В первую очередь речь идет о доступности театрального искусства для населения России. Далее рассматриваются основные проблемы, предлагаются пути решения развития театра. Более подробно проблема подготовки и повышения квалификации кадров, а также их социальная защита прописаны в разделе «Кадровое обеспечение деятельности театров».

Особо обращает на себя внимание раздел, посвященный науке о театре. Здесь отмечается, что «наука о театре, или театроведение в широком смысле, – неотъемлемая часть российского театрального дела. Специфика российского театроведения, отличающая его от многих мировых научных школ, как раз и состоит в его исключительной близости к живому театру» [2]. В разделе указывается, что для развития российского театроведения необходима государственная поддержка театральных вузов и научно-исследовательских институтов соответствующего профиля. Необходима поддержка студентов-театроведов, аспирантов, ученых. В Концепции также поднимается вопрос и о развитии негосударственного сектора – частных театров.

Рассмотренная нами Концепция была принята в 2011 году, сейчас «на дворе» 2020 год. Пришло время подводить итоги. Видимо, Министерство культуры Российской Федерации в начале 2021 года предоставит информацию по данному вопросу. В любом случае, как было указано выше, это один из лучших документов по развитию театрального искусства как по отношению к СССР, так и по отношению Российской Федерации.

Позже вышли наиболее важные документы, где непосредственно показаны место и роль театра в культурной жизни общества, в реализации культурной политики государства.

В первую очередь, необходимо назвать «Основы государственной культурной политики», подписанные Президентом РФ В.В. Путиным в 2014 году. Следует отметить, что, в основном, театр перечисляется вместе с другими видами искусства, что никак не умаляет его значимости в культурной жизни. В документе отмечается, что театр является неотъемлемой частью культурной деятельности современного общества по созданию, распространению, сохранению, освоению и популяризации культурного наследия, будучи непосредственно связанным с процессами «эстетического воспитания, художественного образования, педагогической деятельности в сфере культуры, международного культурного сотрудничества» [4].

Одной из главных целей культурной политики РФ является «развитие театрального, музыкального, балетного, оперного, циркового искусства, других видов исполнительского искусства, создание выдающимся отечественным исполнителям условий для работы в России» [4]. Все это делает театр одним из непреходящих социокультурных институтов общества. Именно театр является одним из основных проводников культурной политики России.

Еще одним документом, где поднимаются проблемы и показываются пути развития театра, является «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года».

Документ начинается с характеристики состояния театрального дела. Сразу же необходимо уточнить, что все данные здесь приводятся за 2014 год. Указывается, что развитие театра осуществляется по нарастающей: «За последние 25 лет в Российской Федерации выросла и окрепла сеть государственных (муниципальных) учреждений культуры (по сравнению с аналогичными показателями в РСФСР) – количество театров выросло в 1,7 раза (с 382 театров в 1990 году до 661 театра в 2014 году)» [5].

В Стратегии указывается, что государство стимулирует гастрольную деятельность театров в России, дает возможность ознакомиться населению различных регионов с лучшими театральными постановками, в том числе и ведущих театральных коллективов Москвы и Санкт-Петербурга.

С этой целью осуществляется бюджетное финансирование театральных учреждений. В 2014 году доля бюджетного финансирования театров в общем объеме отпущенных государственных денег для всех учреждений культуры и искусства РФ составила 73,1 процента. Наряду с бюджетным финансированием, осуществляется поддержка театральных коллективов через гранты для реализации различных творческих проектов. Однако здесь имеются и серьезные проблемы. Несмотря на то, что театры являются автономными государственными учреждениями, они имеют возможность зарабатывать деньги через коммерческую деятельность. Однако в регионах, где много средних и малых городов, имеет место дефицит зрителя. Соответственно, мало зрителей – мало денег.

Другой проблемой является крайне низкий процент спонсорских средств и благотворительных пожертвований. Поэтому необходимо создать условия для использования потенциала меценатства.

В Стратегии указывается, что хотя «численность региональных театров выросла, не все регионы Российской Федерации соответствуют социальным нормативам и норм обеспеченности населения организациями культуры по их видам. Так, в 41 регионе нет театров юного зрителя, в 6 регионах – театров драмы. В 43 субъектах Российской Федерации с численностью населения свыше 800 тыс. человек нет театров оперы и балета. В 36 из 165 городов Российской Федерации с численностью населения более 100 тыс. человек обеспеченность жителей местами в театральных залах не соответствует социальным нормативам, а в 33 из этих 165 городов театров нет вообще» [5].

В документе предлагается три сценария реализации Стратегии: инерционный, инновационный и базовый. Самый консервативный вариант реализации Стратегии является инерционный. Однако ситуация с положением дел в театральной жизни достаточно стабильна. «Инерционный сценарий в целом не ухудшит положение федеральных театральных и концертных учреждений и позволит осуществлять их гастрольную деятельность» [5]. Тем более это относится к базовому и инновационному сценариям.

В Стратегии указываются пути реализации поставленных целей и задач. Непосредственно с театром связаны следующие:

- развитие профессионального образования;
- активизация гастрольной деятельности;
- организация виртуальных театральных площадок.

«Стратегия предусматривает включение профессиональных союзов и общественных организаций в сфере культуры в процесс реализации государственной культурной политики, включая вопросы подготовки кадров и повышения квалификации» [5]. В частности, Союз театральных деятелей.

Таким образом, был осуществлен анализ трех государственных документов посвященных театру и культурной политики. Конечно, данные, которые приводятся в этих документах, устарели, но концептуальные идеи, показанные перспективы развития театра, в том числе и в контексте культурной политики Российской Федерации весьма актуальны. Это, в первую очередь, относится к «Концепции развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года». Две тысячи двадцатый год наступил. Подошло время подводить итоги. Министерство культуры РФ, конечно же, осуществит анализ всей проделанной работы по развитию театрального дела за истекший период. Много было реализовано, что-то было не выполнено.

В 2020 году произошли непредвиденные события, связанные с распространением коронавируса в мире, переходе населения на карантин. Работа театральных учреждений с присутствием зрителей была приостановлена. Театры, показывая спектакли в пустом зале, для телевизионных камер, полностью перешли на государственное финансирование. Да и то это относится к известным театрам, в больших городах. Провинциальные театральные учреждения, как всегда оказались в тяжелом положении. Совсем сложная обстановка наблюдается в частных театрах, которые фактически потеряли главный источник финансирования – зрителя. Однако, проблема с коронавирусом так или иначе будет решена, и непростые времена для театра закончатся.

Главное, что следует из изучения вышеприведенных документов, театр является неотъемлемой частью искусства, функциональным звеном духовной культуры. Он является незаменимым проводником культурной политики государства в широкие народные массы.

В заключение хотелось бы привести слова В.Ц. Найдаковой, которая пишет о том, что у истории культуры человечества, у мировой художественной культуры, помимо всего связанного с социально-политическими, хозяйственно-экономическими и прочими основаниями, есть оказывается и какая-то своя логика развития. Она порой тесно сплетается с развитием общества, иногда идет параллельно, бывают моменты только соприкасающиеся. В этом процессе, по видимому, «работает» какие-то свои законы, о которых мы пока можем только догадываться. Пример тому – развитие театрального искусства в известной нам истории человечества [3, с. 3].

Такова мистическая природа театра, начиная от катарсиса, который искренне ощущает отдельный зритель, до мирового признания театрального искусства миллионами людей. Поэтому театр всегда был, есть и будет проводником культурной политики государства, в то же время он всегда остается самостоятельным феноменом, может проводить в жизнь свою позицию, иногда противоречащую государственным установкам. Это особенно характерно для тоталитарных регионов. Нынешняя Россия – демократическое государство, поэтому театр здесь имеет почти все условия (100% – не бывает) для своей самореализации как художественного организма, для современного взаимодействия с государством в деле воспитания народа, в деле развития культуры.

Примечания

1. Конвенция об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения. URL : <https://www.un.org/ru/documents> (дата обращения: 15.04.2020).

2. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года. URL: www.garant.ru (дата обращения: 17.04.2020).

3. Найдакова В. Ц. Тувинский театр : учеб. пособие. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999. 159 с.

4. Об утверждении Основ государственной культурной политики : указ Президента РФ от 24 дек. 2014 г. № 808. URL: www.garant.ru (дата обращения: 17.04.2020).

5. Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года : распоряжение Правительства РФ от 29 февр. 2016 г. № 326-р. URL: www.garant.ru (дата обращения: 17.04.2020).

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ГОРОДАХ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ

THE HISTORY OF THEATRICAL CULTURE FORMATION IN THE CITIES OF EASTERN SIBERIA

В статье рассматривается история зарождения театральной культуры в Восточной Сибири. Её истоки формируются в народной и религиозной культуре. С развитием городов в XIX веке появляются разнообразные любительские объединения. Они устраивают музыкальные и театральные вечера, приобщая тем самым зрителя к театральной культуре. Автор отмечает, что тема статьи изучена недостаточно, но при этом играет важную роль в истории развития театральной культуры Восточной Сибири.

The article considers the history of the theatrical culture birth in Eastern Siberia. Its origin is in folk and religious culture. With the development of cities in the XIX century, a variety of amateur societies have appeared. They organize musical and theatrical parties introducing a spectator to the theatrical culture. The author notes that subject of the article has not been studied enough, but it plays an important role in the history of the theatrical culture development in Eastern Siberia.

Ключевые слова: театральная культура, художественная жизнь, город, Восточная Сибирь, любительские кружки, зритель, профессиональный театр.

Keywords: theatrical culture, art life, city, Eastern Siberia, amateur societies, spectator, professional theatre.

Сегодня театральная культура Восточной Сибири представляет собой сложную многокомпонентную систему учреждений разного уровня – от профессиональных театров до любительских школьных кружков. Но всех их объединяет наличие в постановках уникального сочетания культур Востока и Запада, региональных особенностей и национальных традиций. Так, например, в Республике Бурятия существует как Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева, так и Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева. Репертуар этих театров сегодня идет в ногу с мировыми тенденциями постмодернистских исканий, и в то же время знакомит зрителя с классической литературой и произведениями бурятской драматургии.

Пожалуй, единственное, с чем существует проблема в региональном театральном пространстве сегодня, это нехватка профессиональных театральных критиков, искусствоведов, исследователей этого богатого художественного наследия. Театральную жизнь городов Восточной Сибири как на профессиональном, так и на любительском уровне рассматривали многие исследователи и театральные деятели Восточной Сибири (В.В. Баева, Е.М. Дележа, Е.А. Гильмулина и др.). Но самым известным учёным-театроведом в регионе являлась, конечно же, Валентина Цыреновна Найдакова, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Прекрасно знавшая историю мирового театра, она, наверное, единственная, кто одинаково хорошо разбиралась как в специфике национальных театров Сибири, так и в буддийской мистерии Цам и в истории становления и развития бурятского профессионального театра. Среди молодых исследователей, занимающихся проблемами современного театра можно отметить В.В. Некрашевич, Э.Е. Манзарханова. Большинство из перечисленных авторов в своих работах рассматривают театральную культуру Восточной Сибири советского и современного периодов. Это вполне понятно, учитывая тот факт, что профессиональный театр сформировался здесь только в XX веке. Но всё же зарождение его произошло намного раньше.

Начало формирования сибирской театральной культуры можно найти в традициях скomorошества и вертепа (народного кукольного театра) в XVIII-XIX вв. Вертепные представле-

ния устраивались во время крупных ярмарок и народных гуляний, которые обычно проводились по большим городским праздникам – на Рождество, Святки, Масленицу. «Вертепы пользовались популярностью среди жителей города, поэтому предпринимались попытки создания стационарных кукольных театров» [8, с. 163]. У коренных жителей театральные действия сопровождали большие религиозные обряды. В конце XVIII века по мере разрастания городов и появлению все большего количества приезжих стали появляться любительские театральные труппы. Например, в Иркутске это был театр Троепольской, В.П. Солдатова [4, с. 20-31].

В середине XIX века в Иркутске был открыт первый в Восточной Сибири профессиональный театр. В нем играли актеры, приехавшие из Центральной России, но были в труппе и известные провинциальные актеры, которые прославились благодаря игре в любительских постановках. Сложно сейчас говорить, какое было исполнительское мастерство актёров. Несомненно, что просветительское значение этого театра для губернского, но всё же провинциального города, было огромным. Прежде всего, это давало возможность зрителям познакомиться с произведениями мировой и русской классики.

Во второй половине XIX века Иркутск уже считался крупным театральным городом Восточной Сибири, а зрители предъявляли более серьезные требования к репертуару и артистам. Появление профессионального театра повлекло за собой повышение интереса к этому виду искусства и в других городах, поменьше, что выразилось в распространении любительских театральные объединений. Особенно активно это происходило 80-90-е годы XIX века, чему в том числе способствовали общероссийские тенденции, формирование местной интеллигенции из числа купечества, учителей, политических ссыльных, чиновничества. Любители искусства, которые были объединены общими идеями просветительской и воспитательной направленности, образовывали кружки, устраивали публичные литературные чтения, обсуждения музыкальных и театральные события. Так, в 1880-е годы в городах Восточной Сибири существовали такие любительские кружки, как «Артистический кружок поощрения и развития музыкального, художественного и других искусств» в Иркутске, «Любители драматического искусства» в Верхнеудинске, «Троицкосавское литературно-музыкальное общество» и др. [3, с. 73-76]. «Эти общества проводили бесплатные и платные балы, литературно-музыкальные и семейные вечера, драматические представления, при этом руководить творческой стороной общества должны были лица со специальным образованием» [2, с. 123-127]. Например, инициатором создания и главным организатором всех мероприятий любительского кружка драматического искусства в Верхнеудинске являлся Николай Нелюбов. Он же занимался постановками. Участниками кружка были мещане, купцы, более 20 человек. Они устраивали спектакли с благотворительной целью, после проведения которых обязательно составлялся отчет, публикуемый в местной прессе, где расписывался весь приход и расход собранных средств [7, с. 5-6].

В Забайкалье одним из самых известных театральные кружков любителей того времени считался Нерчинский кружок музыки и литературы, который был образован в 1886 году. Среди основателей кружка были купец М. Бутин, политические ссыльные П.Ф. Иорданский, А.К. Кузнецов и др. Все члены кружка очень ответственно относились к своей деятельности и поэтому он считался самым крупным и серьезным любительским объединением Забайкалья. Кружок имел три отделения – музыкальное, драматическое и литературное. Кружковцы организовывали и проводили концерты, спектакли, музыкальные и литературные вечера чаще всего также с благотворительной целью [1, с. 106-107]. На этих примерах мы можем наблюдать постепенный процесс приобретения любительскими объединениями профессиональных черт.

Свою роль в формировании театральной культуры сыграли и другие объединения и общества, в которых открывались драматические кружки. В богатых купеческих семьях, которые в сибирских городах замещали роль аристократии, были распространены так называемые семейные вечера, на которых разыгрывались домашние спектакли. И, конечно же, традиционным было наличие непрофессиональных театральные трупп при учебных заведениях, в которых состояли не только ученики, но и преподаватели.

Так называемые этнографические вечера, которые устраивало Общество вспомоществования учащимся-бурятам, положили начало любительскому бурятскому театру. Само общество было организовано Восточно-Сибирским отделением Русского географического общества

ва в начале XX века. В программе этих этнографических вечеров наряду с постановкой русских классических пьес (например, «Женитьба» Н.В. Гоголя, миниатюры А.П. Чехова и др.), исполнялись бурятские танцы, игры, обряды, народные напевы и мелодии. Здесь же получили сценическое воплощение первые пьесы молодых бурятских авторов (Д. Абашеева, И. Барлукова) [5, с. 427-428].

На рубеже XIX-XX вв. благодаря строительству Транссибирской железной дороги численность населения в городах стала увеличиваться, открываются новые учебные заведения, возрастает спрос на музыкальные вечера и театральные постановки. Количество любительских и заезжих профессиональных трупп стало увеличиваться. С гастрольными выступлениями приезжали знаменитые театральные актеры того времени – М.В. Дальский, В.П. Далматов, В.М. Давыдов, В.Ф. Комиссаржевская и др. Появилась конкуренция, что повлияло на качество актерской игры, подготовки и оформления постановок. Зрители стали более требовательны к костюмам, реквизиту. В репертуаре театральных представлений преобладали комедийные пьесы, что соответствовало большому спросу у зрителей. Но имелись в репертуаре и спектакли, в которых была сильна социальная направленность, заставлявшая зрителей задуматься над пороками общества и существующими проблемами [1]. «Уровень же исполнительского мастерства актеров, как отмечает И.Ю. Замула, не всегда соответствовал эстетическим запросам горожан, прежде всего образованной части зрителей. В качестве примера она приводит сведения из местных газет, в которых регулярно печатались достаточно критические отзывы на спектакли. В них отмечалось отсутствие у актеров темперамента, вкуса, незнание ролей» [2]. Конечно, актеры-любители не могли продемонстрировать высокий профессионализм. Учителя, врачи, мелкие чиновники и купцы были объединены лишь общей целью и интересами. У Т.В. Паликовой мы находим информацию, что «наиболее активными актерами-любителями в Верхнеудинске на протяжении многих лет были учительница Е.А. Танская, врач Г.Д. Болтенко, хирург А.Г. Легер, прекрасно владеющий игрой на струнных инструментах, С.Б. Нодельман, владелец типографии, издатель газеты «Верхнеудинский листок», владельцы сети магазинов братья Л. и Э. Клейн, возглавлявшие струнный квартет, инженер-технолог К. Пузанов» [6, с. 73-76].

Таким образом, театральная культура, зародившись еще религиозной и праздничной культуре, формировалась в городах Восточной Сибири уже в XIX веке. Спектакли, концерты, «живые картинки» и другие любительские театральные постановки, пользовавшиеся большим спросом у городских жителей, стали основанием для развития профессиональных качеств в среде участников этих кружков, и воспитания понимающего, восприимчивого зрителя. Конечно, художественный уровень любительских постановок был невысок, но как отмечает Е.М. Дележа, «этот опыт дал положительные результаты: в среде участников любительских объединений оказались писатели, поэты, певцы, художники, талантливые драматические артисты» [1, с. 106-107]. Поэтому недооценивать деятельность театральных любительских объединений, наполненную просветительским смыслом, было бы неправомерно. По мере развития театрального дела любительские силы городов края повышали свой профессионализм, становясь опытными исполнителями. И когда, после многочисленных потрясений начала XX века, художественная культура стала развиваться на качественно новом этапе, театральная жизнь в городах Восточной Сибири формировалась не «с нуля», а уже имела определенное основание и традиции для дальнейшего профессионального развития.

Примечания

1. Дележа Е. М. Формирование русского театра в Забайкалье (вторая половина XIX – начало XX вв.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1997. 111 с.
2. Замула И. Ю. Городская культура и общественный быт Верхнеудинска (1875 – февраль 1917 гг.). Иркутск : Облмашинформ, 2001. 208 с.
3. Иманаква Е. Г. Художественная жизнь Восточного Забайкалья как явление культуры второй половины XIX – первой четверти XX вв. : дис. ... канд. культурологии. Улан-Удэ, 2002. 219 с.
4. Маляревский П. Г. Очерки из истории театральной Сибири. Новосибирск, 1987. 425 с.

5. Очерки истории культуры Бурятии. В 2 т. Т. 1. Улан-Удэ, 1972. 489 с.
6. Паликова Т. В. Развитие культуры городов Забайкальской области (вторая половина XIX – начало XX в.). Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. 260 с.
7. Сибирь. 1884. № 18. С. 5-6.
8. Шахеров В. П. Иркутск купеческий: история города в лицах и судьбах. Хабаровск : Приамурские ведомости, 2006. 176 с. : ил.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ГОРОДОВ ЗАБАЙКАЛЬЯ В ГОДЫ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ РЕСПУБЛИКИ

MUSICAL CULTURE DEVELOPMENT IN THE TOWNS OF TRANSBAIKALIA IN THE YEARS OF THE FAR EASTERN REPUBLIC

В настоящей статье на материале архивных и газетных сведений представлены некоторые аспекты музыкальной жизни Верхнеудинска и Читы в 1920-1922 гг. Сделана попытка обобщения процессов формирования институциональных центров музыкальной культуры в Забайкалье.

The article presents some aspects of the musical life of Verkhneudinsk and Chita in 1920-1922 on the archival and newspaper information materials. The attempt to generalize the processes of forming the musical culture institutional centers in Transbaikalia has been made.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальная жизнь, музыкальная культура европейского типа, Верхнеудинск, Чита, Восточная Сибирь, региональная культура, музыкальные учебные заведения, концерты.

Keywords: musical culture, musical life, musical culture of European type, Verkhneudinsk, Chita, Eastern Siberia, regional culture, musical educational institutions, concerts.

Гражданская война на востоке страны вызвала к жизни проект буферного государства – «Дальневосточной республики», известный также под аббревиатурой ДВР. Создание этого государства изначально замысливалось на короткий период, ради окончания военных действий в стране, формально независимой от России, когда на большей части РСФСР война уже не велась. С окончанием войны на востоке была прекращена и государственная независимость ДВР. Вся история государства продолжалась менее трёх лет – с начала апреля 1920 г. до середины ноября 1922 г. Казалось бы, о каком культурном движении может идти речь в таких кратких временных рамках? Однако состояние культуры в начале XX века в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке было таково, что даже символическая независимость стала сильным импульсом для возникновения качественно нового состояния художественной жизни региона, особенно в столицах, каковых в ДВР было две – первые полгода Верхнеудинск (ныне – Улан-Удэ), затем – Чита. Значительное оживление художественной жизни произошло и во Владивостоке, но о нём отдельный разговор, потому что город фактически не контролировался властями ДВР, будучи лишь формально включённым в состав республики. В настоящей работе рассмотрены некоторые аспекты художественной жизни столиц ДВР, относящиеся к институтам музыкальной культуры европейского типа (фольклор и религиозно-канонические формы творчества здесь не затрагиваются).

Ещё до гражданской войны на интересующих нас территориях «сложились в целостную систему взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы определяющие понятие «региональная художественная культура» [20, с. 107]. Здесь были сосредоточены творческие силы, способные воспроизводить ценности художественной культуры европейского типа [19]. Потенциал региона резко увеличился в период ДВР, в связи с большим притоком творческой интеллигенции из европейской России, в частности, из её столиц, а также из военнопленных Первой мировой. Нередко это были высококвалифицированные кадры, «без скидок». Им были по плечу задачи создания имиджа новой власти, пусть только декларированной. Это привело к «мгновенному» формированию целой системы творческих институтов.

Изучение музыкальной культуры ДВР осуществляется в разных городах. Существуют специальные работы по поводу Владивостока [1, 2, 4, 16, 22, 21], Читы [3, 5], Улан-Удэ [14, 17]. В статье автора настоящей работы [18] была осуществлена попытка охарактеризовать му-

зыкальную жизнь в разных городах ДВР. Однако тема не исчерпана. Представим некоторые данные.

Через несколько дней после провозглашения ДВР, уже в апреле 1920 г., начал работать Верхнеудинский симфонический оркестр. Состоял он, видимо, в основном из военнопленных, судя по обилию фамилий иностранного происхождения в поименном списке [6]. Всего в составе оркестра 50 человек. Согласно приказу министерства народного просвещения, оркестр должен был выступать три раза в месяц [7].

Сохранились также сведения о деятельности аналогичного в оркестра в Чите. Так, известно, что он состоял из «бывших военнопленных при участии местных музыкальных сил, общей численностью 46 человек» [10]. Исполнял классические произведения. 17 ноября 1920 года бывшие военнопленные в последний раз участвовали в концерте перед отправкой на родину, однако оркестр продолжал работать. Дирижер Александр Николаевич Столин являлся одновременно директором читинского Мариинского театра, на сцене которого проходили и концерты симфонического оркестра

Значительное место в музыкальной жизни республики занимали хоры. Верхнеудинский хор был создан, как и оркестр, в апреле 1920 года. Первое выступление состоялось 25 апреля. Просуществовал как минимум до конца 1922 года. Его руководителем был Виктор Максимович Волков. К моменту создания хора он был 28-летним человеком, женатым беспартийным регентом и учителем пения в учительской семинарии и реальном училище, с музыкальным образованием (без уточнения), шестилетним стажем работы [8]. По сообщению старейшего преподавателя музыкальных школ Улан-Удэ В.С. Соколовой, занимавшейся под его руководством, он обладал исключительно тонким слухом, прекрасной техникой сольфеджирования и искренней любовью к хоровому искусству.

В списках хора в разное время значится от 27 до 43 человек. Среди них учитель пения высшего начального училища Иннокентий Иванович Долгоруков, к тому времени 30 лет проработавший в должности учителя [6, л. 74], «квалифицированный певчий» Иван Иванович Шура-Бура, активист хора, выполнявший обязанности администратора Константин Григорьевич Громеко, «ценная для коллектива певица» Шеза Захаровна Курнова и др. В короткий срок хор освоил большую программу (до 60 произведений) и пользовался успехом в городе. Из коллективного письма хора известно, что за полгода им было дано около 50 концертов. Хор выступал не только в концертном помещении (чаще всего в зале дома Розенштейна), но и на открытых площадках, в том числе за пределами города. Регламент выступлений – 4 концерта в месяц. Материальные трудности значительно осложняли деятельность хора: «Многопосещаемость наших концертов и прием народом наших исполнений сами за себя говорят, сколько труда на наши спевки, происходящие от трех до семи раз в неделю, вызывали затрату массы нашего времени, весьма часто для многих из нас, состоявших на правительственной и общественной службах, на посещение всех репетиций тратился тот небольшой запас свободного времени, оставшийся в нашем распоряжении от служебных занятий. На получаемое вознаграждение мы не можем приобрести для наших семей и полпуда муки, не имеем возможности починить обувь, которую расходуем на посещение репетиций. Мы обращаемся с просьбой... о разрешении нам дать платный концерт в нашу пользу» [6, л. 70]. Материальное положение хористов негативным образом сказывалось на творческом процессе. Вот отрывки из письма хормейстера Волкова: «В силу закона о трудовой повинности я был призван по организации хора..., затратив на это массу времени и энергии, но в настоящее время совершенно переутомился; этому способствовало и то обстоятельство, что в числе хористов многие лица настолько невоспитанные, что совершенно не поддаются никакой дисциплине» [6, л. 68].

О начале формирования хора в Чите было объявлено 14 ноября 1920 года: «Музыкально-драматические курсы свободного художника А.М. Поляковой и артиста драмы М.Н. Бессонова организуют концертный хор под управлением хормейстера А.Н. Введенского. Главной задачей этого хора намечено ознакомление с образцами творчества русских и иностранных композиторов путем устройства народных концертов. Организаторы хора приглашают к себе любителей хорового пения и солистов, не требуя от них обязательного знания нот, так как предполагается на репетициях хора бесплатно знакомить участников с теорией музыки, т.е. с нотной грамотой» [10]. О хоре упоминается вновь менее чем через месяц: «Концерт хора под

управлением А.Н. Введенского во втором собрании не состоявшийся 7 декабря ввиду отсутствия света переносится на субботу 11 декабря» [11]. Хор Введенского активно сотрудничал с симфоническим оркестром. Об этом свидетельствовало, например, такое сообщение: «25 марта 1921. Бенефис дирижера А.Н. Столина. При участии артистов... хора, состоящего из 30 человек п/у А.Н. Введенского. Представлена будет оперетта в 3-х действиях из индусской жизни Валентинова "Жрица огня"» [13]. Вторым хормейстером в этом хоре был С.Я. Стасс. Кроме хора Введенского, в Чите существовал хор под управлением Степанова (инициалы неизвестны). Иногда хоры работали совместно: «К постановке "Оратории" Гайдна ("Сотворение мира" - А. Л.). 7 апреля в Мариинском театре соединенными хорами под управлением гр. Степанова была исполнена "Оратория" Гайдна... Нужно сказать, что исполнялась она без должного понимания её самим Степановым и тем более хором» [12].

Следует затронуть еще одну важную сферу концертной жизни ДВР – деятельность музыкальных коллективов народно-революционной армии. По всей видимости, их место было весьма значительным. Помимо обычных для любой армии духовых оркестров, при Политотделе Народно-революционной армии (Чита) существовал балалаечный оркестр, о котором свидетельствует следующая информация: «Митинг-концерт. Местная еврейская организация "Паолей-Цион" и "Бунд" устроили... митинг-концерт в пользу партизан... Открылся митинг "Интернационалом", исполненным балалаечным оркестром Политотдела» [11]. А также хор и концертная группа: «Певцы, певицы и музыканты (солисты), желающие поступить на службу в Политотдел НРА, благоволят обращаться к т. Эренбургу в канцелярию клубного отдела поарма... Там же происходит запись хористов и хористок в организуемый при поарме хор» [9].

В рассматриваемый период складывается система музыкального образования в ДВР, которое достигло пика своего развития за всю предшествующую историю региона. Осуществлялось оно как частным образом, так и в системе учебных заведений. Учебные заведения в ДВР были двух типов – народные консерватории и музыкальные школы.

Институт народных консерваторий – продукт первой русской революции. Они появились как музыкальные секции при народных университетах, но потом превратились в самостоятельные учебные заведения [15]. Их роль в становлении музыкального образования после Революции 1917 года велика. Действовало такое учреждение, в частности, в Чите. О том, какое значение для региона имела Читинская народная консерватория, видно из заявления в Троицкосавский отдел народного образования от 21 февраля 1921 года, поданного заведующим музыкальной секцией Троицкосавского народного дома (с 30 ноября 1920), 36-летним Николаем Васильевичем Фальченко: «В 1913 г., проживая в г. Благовещенске, я окончил местную музыкальную школу по классу пения, а в 1914 получил доподготовку у артиста государственных театров Лабинского (...). Будучи человеком семейным, я одновременно служил в частной конторе. Отсутствие свободного времени не давало возможности пройти основательно в школе классы: теории музыки, рояля и композиции, что является необходимым для певца, в особенности в тот период, когда он теряет голос и должен стать преподавателем пения. Как певец я здесь имею единственное применение на концертах. Кроме того, участвую в драматических постановках спектаклей политотдела. Всю жизнь я мечтал о получении законченного музыкального образования. Если бы у меня отняли эту мысль, я считал бы само существование свое и бесцельным и бессмысленным. В силу изложенного я прошу Отдел народного образования направить меня в культурный центр, хотя бы в Читу, где в данный момент есть народная консерватория, и где я, наряду с участием в концертах и опере, мог бы закончить музыкальное образование настолько, чтобы в будущем стать опытным преподавателем» [6, л. 5]. Следует заметить, что Троицкосавск в то время был достаточно заметным в Забайкалье культурным центром, что подчеркивает престиж Читинской народной консерватории.

Охарактеризуем содержание деятельности Верхнеудинской музыкальной школы (ныне ДМШ № 1 им. Л. Линховойна в Улан-Удэ). Создавалась школа как центр музыкальной культуры региона. В объяснительной записке к музыкальной секции сказано: «Музыкальная школа имеет целью создать музыкантов и певцов, знающих своё дело практически и теоретически, и является, таким образом, той средой, которая преданная специально этой профессии будет удовлетворять культурным потребностям населения, проявлению его музыкальных способно-

стей и талантов. Из числа окончивших школу будут образованы работники музыки как профессионалы» [8, л. 93].

Первый штат школы составляли (на начало учебного 1920/21 года): Н.И. Никитин (заведующий музыкальной секцией, преподаватель скрипки), Л.Б. Клейман (преподаватель теории музыки), В.Д. Обыденная (преподаватель рояля), В.М. Волков (преподаватель сольфеджио), О.В. Костина (преподаватель сольного пения), Б.В. Шамраевский (преподаватель сольного пения), М.Н. Бабьянская (преподаватель обязательного фортепиано), И.И. Костина (концертмейстер).

Первый директор школы Н.И. Никитин был очень сильным скрипачом. В. С. Соколова вспоминает, что он был учеником Л.С. Ауэра, нередко выступал с концертами. Вера Дмитриевна Обыденная – ученица Л.В. Николаева, волею судьбы занесенная в Забайкалье, осталась там на всю жизнь, являлась ведущим преподавателем фортепиано в музыкальной школе и музыкальном училище (с момента его открытия) в течение нескольких десятилетий. Многие годы она вела большую концертную деятельность. Хорошим певцом, вокальным педагогом был, по воспоминаниям В.С. Соколовой, Борис Шамраевский, выступавший также в качестве хормейстера. Преподавали также дирижер симфонического оркестра, скрипач Л.Б. Клейман и руководитель хора В.М. Волков, упомянутые выше. В 1921 году к работе в музыкальной школе приступила еще одна сильная пианистка, одна из последних учениц А.Н. Есиповой – Анна Петровна Насонова. Приказом от 24 ноября 1921 года были уволены В.М. Волков, А.П. Насонова, М.А. Бабьянская, Б.В. Шамраевский. Учителем обязательного фортепиано зачислен Дмитриев (инициалы не указаны). В декабре 1922 года Л.Б. Клейман сменил Н.И. Никитина на посту директора школы.

В период становления школа испытывала значительные трудности. Так, в деловой переписке выявляется «больной» вопрос о помещении школы. Вот текст телефонограммы в горнаревком тов. Городкову (24 ноября 1920): «Отдел административного правления предлагает тотчас же сделать распоряжение жилищной комиссии о срочном отводе дома Давидовича по Троицкой улице (ныне ул. Куйбышева – А. Л.) для областного отдела земледелия. В противном случае музыкальная школа будет выдворена из дома Давидовича силами милиции» [6, л. 60]. В конечном итоге этот вопрос был решен в пользу школы. Из доклада Н.И. Никитина на заседании Прибайкальского губревкома явствует, что хотя школа была открыта по решению находящегося в Верхнеудинске правительства ДВР, которым были отпущены для школы музыкальные инструменты, надзора и руководства со стороны центральной власти, а также органов местной власти, не было. В связи с этим она не могла в достаточной степени выполнять свои задачи, несмотря на большое количество желающих получить музыкальное образование. Председатель губревкома П.П. Постышев высказался за усиление внимания к положению школы. Думается, что стабилизация ее положения произошла только после 25 ноября 1928 года (уже после самоликвидации ДВР), когда школа была включена в сеть профессиональных школ Прибайкальской губернии с непосредственным подчинением в учебно-воспитательном и административно-хозяйственном отношении губернскому отделу народного образования. Одновременно с музыкальной школой и на ее базе в Верхнеудинске были открыты одногодичные курсы для подготовки регентов-инструкторов, чтобы «расширить сферу влияния искусства на широкие массы провинции... для организации хоров в деревнях и сёлах» [6, л. 75].

На курсах преподавались: теория музыки, сольфеджио, хоровое пение, обязательное фортепиано, обязательная скрипка, постановка голоса, история музыки. Заканчивая обзор музыкальной культуры ДВР, следует подчеркнуть, что характерными моментами для нее являются автономность музыкальной жизни каждого города, низкий уровень внутривнутриреспубликанских музыкальных контактов, но при этом значительный приток музыкальных сил извне, что, без сомнения, служило стимулом активизации местного музыкального потенциала региона.

Импульс, заданный в период ДВР, не прошел бесследно для развития музыкальной культуры Восточной Сибири и Дальнего Востока в последующие годы.

Примечания

1. Андриец Г. А. История музыкальной жизни городов юга Дальнего Востока России (вторая половины XIX – начала XX века). Владивосток : Дальнаука, 2014. 356 с.

2. Барашок И. В. История народной музыкальной культуры юга Дальнего Востока России: конец XIX – начало 90-х гг. XX века : дис.... канд. ист. Наук. Владивосток, 2007. 240 с.
3. Белоносова И. В. Музыкальная культура Читы : дис...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 205 с.
4. Вайман Л. А. Музыкальная культура Владивостока в 1917 – 1922 годах // Национальные традиции в культуре народов Дальнего Востока. Владивосток : ДВО АН СССР, 1987. С. 96-102.
5. Гайдай П. В. Читинская народная консерватория: взгляд в контексте времени // Музыкально-просветительская работа в прошлом и настоящем : материалы междунар. Науч.-практ. Конф. Курск, 2010. С. 207-214.
6. ГА РБ (Государственный архив Республики Бурятия). Ф-р 61. Оп. 1. Д. 11.
7. ГА РБ. Ф. 497. Д.15.
8. ГА РБ. Ф. 61. Оп. 2. Д. 22..
9. Дальневосточная правда. 1920. 1 дек.
10. Дальневосточная правда. 1920. 14 нояб.
11. Дальневосточная правда. 1920. 10 дек.
12. Дело. 1922. 12 апр.
13. Труд. 1921. 20 мая.
14. Жаббаева Я. О. Становление и развитие профессиональной культуры Бурятии: 1923 – 1945 : дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2006. 231 с.
15. Климочкина Н. Я. Народные консерватории в России // Музыковедение. Алма-Ата : Изд-во АН Каз.ССР, 1972. С. 34-40.
16. Королёва В. А. Музыкальная культура юга Дальнего Востока России. 1917–1929 : очерки истории : дис... канд. ист. наук. Владивосток, 1996. 356 с.
17. Куницына И. С. В. Д. Обыденная (1886 – 1972) // Из истории фортепианного отделения Улан-Удэнского музыкального училища им. П.И. Чайковского. Улан-Удэ, 2004. С. 6-9.
18. Лесовиченко А. М. Некоторые аспекты музыкальной культуры Дальневосточной республики // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. Новосибирск : Трина, 1996. Вып. 1. С. 71-87.
19. Лесовиченко А. М. Принципы оценки развития художественной культуры // Человек. 2005. №1. С. 119-122.
20. Манзырева Е. С. Художественная культура Восточной Сибири (XIX – начало XX вв.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2014. 126 с.
21. Марчишина Т. В. История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России (1880 – 1970). Владивосток : Изд-во Морского гос. университета, 2007. 168 с.
22. Матвейчук В. П. Музыкальная жизнь Владивостока // Культура Дальнего Востока XIX – XX веков. Владивосток : Дальнаука, 1992. С. 30-42.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ПЕСНИ И ТАНЦА «БАЙКАЛ»:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**
**STATE NATIONAL THEATER OF SONG AND DANCE «BAIKAL»:
HISTORY AND MODERNITY**

В социокультурном пространстве региона особое место занимают театры. Современная театральная культура Бурятии представлена деятельностью шести театров, одним из которых является Государственный национальный театр песни и танца «Байкал». В статье автор обращается к истории формирования и развития данного театра.

Theaters occupy a special place in the regional socio-cultural space. Modern theater culture of Buryatia is represented in the activities of six theaters, one of which is the State national song and dance theater «Baikal». The author of the article considers the history of its formation and development.

Ключевые слова: национальная культура, традиционные ценности, театр, творческий коллектив, артист театра, Театр «Байкал».

Keywords: national culture, traditional values, theater, creative collective, theater artists, «Baikal» Theater.

На протяжении всей истории России именно духовно-нравственные приоритеты представляли собой прочный фундамент ее развития. Эти приоритеты дают как обществу, так и каждому человеку те ценностные ориентиры, которые определяют векторы личностного развития, побуждают достигать определенных целей. Традиционные ценности лежат в основе мировоззрения, служат залогом сохранения и передачи культурного наследия, а также духовного потенциала народов, живущих в Бурятии. Актуальной задачей современного российского общества и государственной культурной политики является передача от поколения к поколению традиционных норм и ценностей, пренебрежение которыми влечет за собой духовное ослабление государства и общества.

Основным ресурсом в реализации культурной политики государства является деятельность социокультурных институтов, направленных на создание условий для эффективной работы в этой области. Особое место среди них принадлежит театру, являющемуся одним из древних социокультурных институтов. За последнее время в Российской Федерации вышел ряд документов, в которых отражена важнейшая роль театра. В «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» театру отводится особая миссия – донести до общественного сознания идеи и ценности культуры, приобщая людей к художественной культуре и творчеству во всех сферах социальной жизни. Также в концепции указывается на необходимость научной рефлексии деятельности театра [1]. Сегодня театр становится объектом исследования различных социально-гуманитарных наук, таких как искусствоведение, философия, культурология, социология, психология и других. Поэтому насущной необходимостью становится всесторонний анализ театральной деятельности, особенно в регионах.

Современная театральная культура Бурятии представлена Бурятским государственным академическим театром оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова, Бурятским государственным Ордена Красного Знамени академическим театром драмы им. Х. Намсараева, Государственным русским драматическим театром им. Н.А. Бестужева, Бурятским республиканским театром кукол «Ульгэр», Молодежным художественным театром, Бурятским государственным национальным театром песни и танца «Байкал».

Ведущим театроведом Восточной Сибири на протяжении многих десятилетий была доктор искусствоведения, профессор, лауреат премии «Золотая маска» Валентина Цыреновна Найдакова. Ее вклад в науку поистине неocenим, значение которого можно охарактеризовать ее словами «дать полное и целостное представление об истории возникновения и развития драматического искусства в Бурятии с подробностями и деталями, донныне мало освещенными или совсем неосвещенными в театроведческой литературе» [2, с. 16]. Усилиями В.Ц. Найдаковой истоки, зарождение, становление и развитие бурятского драматического искусства, а также деятельность Бурятского государственного академического театра драмы им. Х. Намсараева получили всестороннее осмысление. Большой вклад в качестве профессора «Восточно-Сибирского государственного института культуры» В.Ц. Найдакова внесла своей педагогической деятельностью и подготовкой преемников. Так, усилиями ее учеников, в частности, Л.И. Протасовой освещены балетное искусство в контексте деятельности Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова, Е.В. Гильмуллиной и В.В. Некрашевич – деятельность Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева.

В.Ц. Найдакова в своей работе «Национальные театры Сибири» дала характеристику всем театрам Бурятии [3], но детальный анализ уникальности Бурятского республиканского театра кукол «Ульгэр», Молодежного художественного театра, Бурятского государственного национального театра песни и танца «Байкал» еще ждет своего исследователя. В данной статье мы остановимся на последнем.

Сегодня Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал» – гордость Республики Бурятия, её визитная карточка.

История Театра восходит к ансамблю «Байкал» и Декаде бурят-монгольского искусства в Москве (1940), в которой приняли участие коллективы Бурят-Монгольского национального театра, театрально-музыкального училища, филармонии, самодеятельные коллективы. В рамках подготовки к Декаде в государственной бурятской филармонии осуществлялось оформление ансамбля. Для подготовки Декады в нашу республику приехали видные отечественные специалисты: И.А. Моисеев (хореография), Г.А. Полянский (музыка), И.М. Туманов (художественный руководитель). Статус государственного национального театра песни и танца «Байкал» получил в 2001 году.

Многолетний славный путь «Байкала» связан со слаженной работой большого творческого коллектива: директора, художественного руководителя, композиторов, хореографов, костюмеров, гримеров, осветителей, звукорежиссеров и других. Неocenимый вклад в развитие творческого пути «Байкала» внесли известные мастера и деятели культуры и искусства Бурятии: Народный артист РСФСР, Заслуженный деятель искусств РСФСР Жигжит Абидуевич Батуев; Народный артист СССР, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Герой Социалистического труда Баудоржи Базарович Ямпиров; Народная артистка БМАССР, Заслуженная артистка РСФСР Татьяна Ефремовна Гергесова и многие другие, стоявшие у истоков становления ансамбля. С этим коллективом связано творчество выдающихся бурятских певцов и танцоров Народного артиста СССР Д.Ц. Дашиева, Народных артистов РСФСР Б.М. Егорова, Ц.Л. Хоборкова, Ч.Г. Шанюшкиной, Заслуженных артистов РСФСР Н.В. Тарова, К.Д. Шулуновой, Народных артистов БМАССР Д.Д. Дугдановой, Л.Б. Субановой, О.Б. Сультимова, В.А. Тумуровой и многих-многих других.

Традиции, заложенные ими, бережно сохраняются поколениями артистов. О высоком уровне артистов театра говорит то, что танцоры, музыканты, вокалисты неоднократно становились лауреатами и дипломантами Международных и Всероссийских конкурсов и фестивалей, а также высокие государственные звания и награды Республики Бурятия и Российской Федерации, присужденные артистам «Байкала». Художественный уровень и мастерство участников творческого коллектива столь велико, что они достойно представляли и представляют лучшие образцы национальной бурятской культуры, других народов, проживающих на территории Бурятии и России, Центральной и Юго-Восточной Азии на лучших отечественных и мировых сценических площадках.

Широкую известность театр «Байкал» получил еще в бытность ансамбля, гастролируя по городам союзных республик и за рубежом. Каждое выступление коллектива завораживает

зрителя яркостью, динамичностью и красотой танцев и песен. Самобытность старинных песен и танцев, яркость и изысканность сценических костюмов, выполненных в традиционной манере народов, и украшенные этническими витиеватыми орнаментами, сделанными из шелка, бархата, парчи, мехов, кожи, – всё это показывают артисты театра во время своих выступлений. Благодаря этому зрители могут почувствовать атмосферу древних народных праздников, пронизанными духом древних кочевников.

Современная национальная бурятская культура является прямой наследницей уникальной культуры номадов, формирование которой на протяжении многих веков было обусловлено особенностями геоландшафта и повседневной жизни, ценностными установками эстетического и религиозного мировоззрения. В формах и видах ее художественной культуры отчетливо прослеживаются добуддийские следы традиционной культуры автохтонных народов Сибири и Центральной Азии, элементы буддийской культуры Индии, Тибета и Китая. Влияние на национальную бурятскую культуру оказала русская (западная) культура, которую принесли на бурятскую землю казаки, переселенцы, декабристы и другие. Несмотря на привнесенные элементы восточной и западной культур, с уверенностью можем говорить, что исконные национальные компоненты, выражающие эстетические и нравственные ценности бурятского народа, отличаются стабильностью и устойчивостью. Многовековая бурятская культура многогранна, она насквозь пропитана духом природы, сакральностью и символизмом.

Богатые традиции бурятского народа являются основой репертуара «Байкала», что позволяет назвать коллектив театра хранителем танцевальных, певческих, инструментальных традиций бурятской культуры. Из ритмов природы, повседневной жизни кочевника, традиций облавной охоты, камлания шаманов «рождаются темпераментные танцы охотников, птиц и зверей. Все танцы идут в сопровождении живой аутентичной музыки, богатыми всевозможными мелизмами, не поддающимися традиционной нотной расшифровке. В национальную танцевальную традицию современные балетмейстеры вносят новую сценическую хореографию, обогащают современной тематикой, интерпретируют, умея сохранить национальный колорит» [4]. Эмоциональное состояние кочевник выражал через песню, отсюда и преобладание вокального начала. «Врожденная чуткость, умение погружаться в состояния вслушивания неотделимы от способности испытывать особое восторженное состояние, вызываемое ощущением слитности с природой, растворенности в ней... Звук, голос, напев, зов вызывает у слушателя богатые ассоциации: бездонное звездное небо, свист ветра в необъятных просторах степи, протяжные песни степных волков, ржание и топот тысячи копыт» [4]. Артисты – музыканты, вокалисты, танцоры, выполняют основные социокультурные функции профессионального искусства – эстетическую и информационную. Выступая перед зрителями со своими номерами, они способствуют сохранению и трансляции художественных и эстетических ценностей, знаний и социального опыта культуры народов Бурятии.

Сегодня коллектив театра «Байкал» демонстрирует развитие традиций народного и современного эстрадного искусства. Мы являемся свидетелями уникального процесса, когда происходит одновременное сохранение традиционной культуры в первоизданном виде и рождение новых форм и средств художественного выражения, воплощенных в музыкально-хореографических спектаклях «Угайм Сулдэ» («Дух предков»), «Эхо страны Баргуджин Тукум», «From Mongols to Mongols».

В 2022 году театр «Байкал» будет отмечать свой 80-летний юбилей. За это время театр добился огромных успехов, сменилось несколько поколений профессиональных артистов, которые внесли неоценимый вклад в процветание самого «Байкала», а также развитие профессиональной художественной культуры и искусства Бурятии и России. За профессионализмом артистов всегда стоит очень тяжелый изнуряющий труд, много зависит от их умений, таланта, дисциплинированности и трудолюбия. На официальном сайте театра «Байкал» представлена внушительная «новая» история достижений и побед коллектива за последние 15 лет. Обидным является тот факт, что театр не имеет сегодня своего здания и собственной сценической площадки. Об этом еще в преддверии 70-летнего юбилея говорил Дандар Жапович Бадлуев – директор Театра: «Государство не просто должно нас поддерживать, оно должно нам говорить: мы даём вам здание, материальную базу, чтобы вы и дальше покоряли мир, чтобы люди отовсюду стремились посетить Бурятию! Ведь мы это всё делаем для нашей родины. Сохра-

нить нашу культуру и духовно обогатить благодаря этому наших людей – наша общая цель» [5].

В настоящее время театр «Байкал» является хранителем традиционной бурятской культуры бурят, одним из ведущих творческих коллективов России, внесших весомый вклад в становление и развитие профессиональной художественной культуры и искусства Бурятии и России.

Примечания

1. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года. URL: www.garant.ru (дата обращения: 7.05.2020).

2. Найдакова В.Ц. Бурятский советский драматический театр. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. 276 с.

3. Найдакова В. Ц. Национальные театры Сибири : учеб. пособие. Вып. 3. Театры Бурятии. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2011. 127 с.

4. Театр «Байкал» : офиц. портал. URL: <https://theatre-baikal.ru/about> (дата обращения: 7.05.2020).

5. Театру «Байкал» – 70 лет! // Новая Бурятия. 2012. 3 апр.

БУРЯТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

THE BURYAT MUSICAL DRAMA THEATER DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

В статье идёт речь о перестройке и новых формах деятельности коллектива театра в условиях военного времени. Представлен репертуар театра и его концертных бригад, выезжавших в районы республики, а также в военные части на Дальний Восток и в войска Белорусского фронта, в Монголию. Подчёркнута патриотическая направленность постановок, весомый вклад артистов и работников Бурятского театра в достижение Победы, их творческий рост.

The article is about the reorganization and new forms of activity of the theater collective in the conditions of the military time. The repertoire of the theatre and its concert brigades which performed in the republican districts and the military units at the Far East, Belarussian front and in Mongolia is presented. The patriotic orientation of the performances, the valuable contribution of the artists and workers of the Buryat theatre in achieving Victory, their creative growth have been emphasized.

Ключевые слова: театр, перестройка, репертуар, драматургия, военно-шефская работа, агитационная деятельность.

Keywords: theatre, reorganization, repertoire, dramaturgy, military patronage work, campaigning.

Великая Отечественная война 1941-1945 гг. является примером великого подвига советского народа. Победа в ней доставалась колоссальной ценой, а советские граждане демонстрировали неимоверное напряжение всех физических и моральных сил, перенесли многие трудности, лишения.

Перестройка деятельности на военный лад началась во всех сферах общественной жизни. В тяжёлые годы войны работники культуры и искусства Бурятии, сражаясь с врагом на линии фронта и работая в тылу, вместе со всей страной преодолевали трудности и тяготы военных лет. В годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг., когда все силы были брошены на борьбу с врагом, Бурятский музыкально-драматический театр не остался в стороне. Театр перестроил свою работу, внося коррективы в творческие планы, подчинив деятельность с первых же дней войны требованиям времени.

Основной задачей, вставшей перед театральным коллективом, несмотря на призыв на фронт практически всего мужского состава труппы и технического персонала, было создание произведений, непосредственно являвшихся откликом на события войны.

Отметим среди первых драматических спектаклей театра, отразивших военно-патриотическую тему, поставленный режиссёром А.В. Миронским «Шёл солдат с фронта» Валентина Катаева. Пьеса была злободневной, в ней тема патриотизма в борьбе с оккупантами переключалась с событиями 1918 г. В рецензии газеты «Бурят-Монгольская Правда» от 26 октября 1942 г. был отмечен «значительный рост мастерства коллектива, актёрские удачи В.З. Баргучевой, И.Н. Батурина, Ф. Иванова, П.Н. Николаева» [3, с. 320].

Пьеса «Снайпер», написанная Гомбожапом Цыдынжаповым, повествует о герое Даши, прообразом которого был Цырен-Даши Доржиев – реальный снайпер Северо-Западного фронта. Роль главного героя исполнил Владимир Халматов. «В спектакле нашли интересное решение жанрово-бытовые сцены. Менее удались сцены военные» [3, с. 321]. Постановку осуществил артист Харьковского драматического театра В. Аристов: один из ведущих театров страны в течение двух сезонов с декабря 1941 г. работал в эвакуации в Улан-Удэ. Деятельность харьковских режиссёров, актёров, имевших в репертуаре лучшие произведения классической

и современной советской драматургии, например, пьесы военных лет «Русские люди» К. Симонова и «Фронт» А. Корнейчука, оказала большое влияние на развитие театра республики.

В июне 1943 года на сцене музыкально-драматического театра состоялась премьера спектакля «Сын народа», который был поставлен на основе историко-биографической пьесы - хроники Г. Цыдынжапова. Сюжет посвящён одному из первых бурятских революционеров, участнику революции 1905 года Цыремпилу Ранжурову. Главную роль в постановке исполнил сам автор произведения. Вторым исполнителем роли Ц. Ранжурова был артист из оперной группы Лхасаран Линховоин. Вера Лыгденова исполняла роль невесты революционера, Янжимы.

Кроме этого стоит отметить, что «в сезонах военных лет ставились постановки из более раннего, довоенного репертуара театра – музыкально-драматический спектакль «Баир», постановка пьесы «Эржэн», первая национальная опера «Энхэ-Булат-батор» [4].

В декабре 1945 года впервые на сцене театра был поставлен спектакль по исторической пьесе Хоца Намсараева «Кнут тайши», вошедший в дальнейшем в золотой фонд национальной драматургии. Данное произведение посвящено дореволюционной жизни бурятского улуса, в которой «социальные противоречия показаны с реалистической точностью. В нём Дагба Дондуков сыграл роль умного и гордого старика Гоншога» [2].

Деятельность Бурятского театра драмы не была ограничена постановкой спектаклей лишь на собственной сцене. Жители отдалённых районов, самоотверженно трудившиеся для фронта, также нуждались в поддержке и хотели видеть национальных артистов.

Так, уже с первых дней войны театральный коллектив подготовил несколько небольших пьес на темы гражданской и отечественной войны, а также обширную концертную программу. Выступления коллектива содержали отрывки из лучших спектаклей репертуара театра. Организация докладов на политические и патриотические темы, выпуск стенных газет, оказание помощи агитационным коллективам и кружкам самодеятельности – всем этим артисты театра также занимались при оказании поддержки жителям удалённых улусов, сёл и деревень. В состав такой группы коллектива могло входить около 27 человек. Среди «одной из них были Б. Балдаков, В. Лыгденова, Н. Гендунова, Н. Петрова, П. Николаев, С. Гончикова, Ц. Шагжин, Ч. Генинов и другие» [5].

В апреле 1943 года концертно-балетный ансамбль бурятского музыкально-драматического театра в составе 73 человек выехал на Дальний Восток, где в течение трёх месяцев выступал перед бойцами Забайкальского и Дальневосточного фронтов, моряками Тихоокеанского флота. В репертуар входили старинные народные, современные бурятские, русские песни, арии из классических опер, также художественное чтение. Группа хореографов представляла танцевальные номера из таких «декадных постановок, как «Баир» и «Энхэ-Булат-батор», а также номера из танцев народов СССР. В Домах офицеров всегда очень ждали артистов и готовились к встрече» [1].

В сентябре 1943 года со спектаклями «Баир», «Энхэ-Булат-батор», «Снайпер», балетной постановкой «Бахчисарайский фонтан» коллектив музыкально-драматического театра выехал на гастроли в Монгольскую Народную Республику. Это приглашение являлось знаком солидарности монгольского народа с народами Советского Союза и имело важное значение для укрепления культурных связей и дружбы между обоими государствами.

Зимой 1943 года правительство республики приняло решение об отправке на Белорусский фронт ведущих артистов театра совместно с филармонией. Народный артист СССР Г. Цыдынжапов, ставший художественным руководителем, возглавил концертную бригаду ведущих солистов музыкальной группы из 8 человек: заслуженные артисты БМАССР «Надежда Петрова, Бадма Балдаков, Татьяна Гергесова, Вера Лыгденова, Мария Шалтыкова, Цыден-Еши Бадмаев, баянист И. Дворников. Концертная бригада артистов Бурятского театра после ожесточённых сражений помогала раненым и медицинскому персоналу на мгновение забыть о страшных минутах сражений и справиться с трудностями военного времени» [7]. Так, в течение трёх месяцев концертная бригада в нелегких условиях фронтовой зимы в частях генерала армии К. К.Рокоссовского дала 65 концертов, из них 33 – на передовой. Постановлением Президиума Верховного совета Бурят-Монгольской АССР участники фронтовой концертной бригады были награждены почетной грамотой.

Весной 1945 г. бригада артистов из Бурятии с гастрольями снова выезжала на восточный фронт, где дала 22 концерта. Артисты фронтовых концертных бригад были награждены медалями «За победу над Германией в годы Великой Отечественной войны», «За победу над Японией».

Таким образом, артисты Бурятского театра драмы, участвуя в поездках с концертами и спектаклями по Белорусскому, Забайкальскому, Дальневосточному и Тихоокеанскому фронтам, чувствовали, какой особый вклад они вносят своим трудом в большое дело – победу в Великой Отечественной войне.

С первых же дней войны на фронт были мобилизованы такие артисты и работники бурятского театра, как А. С. Ильин, Б. Ц. Ринчино, Б. Б. Чернутов, Г. Ф. Лосев, Д. Д. Дондуков, Д. О. Батожабай, Ж. М. Иванов, М. М. Машаров, М. Этингов, артист оркестра Олег Хегай и многие другие.

Дагба Доржиевич Дондуков (1915-1982 гг.) – заслуженный артист РСФСР, народный артист РСФСР, родился в улусе Шанаа Кижингинского района. В школьные годы он активно участвовал в художественной самодеятельности и в только что открывшийся Бурятский драматический театр пришёл в 1933 г., став артистом вспомогательного состава. В 1938 г. окончил театральную-музыкальную училище.

В 1939 г. актёр Дагба Дондуков был призван на фронт, участвовал в боях на Халхин-Голе, а с осени 1941 г. на западном направлении, в ожесточённых боях под Москвой в составе 51-го стрелкового полка 93-ей дивизии. Из-за тяжелого ранения в феврале 1942 г. Д. Дондуков был демобилизован, а после выздоровления вернулся в родной театр.

В его творческой судьбе было много героев с различными характерами и образами. Вот лишь некоторые из них: Флориндо Аретузи в «Слуге двух господ», Людовико в «Отелло», Галдан-Нойон в «70 небывлиц» монгольского драматурга Ч. Ойдова, Лу Да-хай в «Тайфуне» Цао Юя и другие. Дагба Дондуков играл в «Кремлевских курантах» Н. Погодина, «Женитьбе» Н. Гоголя, «Грозе» А. Островского, «Горе от ума» А. Грибоедова, в спектаклях по пьесам бурятских писателей – «Огни на реке», «Барометр показывает бурю» Д. Батожабая. Кроме театральных, на счету Д. Дондукова одна из главных ролей в кинофильме «Стеклянные бусы».

Вместе с коллегами по театру Дагба Доржиевич «провёл большую часть жизни, гастролируя по районам Бурятии, Усть-Ордынского и Агинского округов» [6].

К сожалению, война никого не щадила и унесла жизни огромного числа людей. Из списка деятелей культуры и искусства, служивших на сцене Бурятского театра драмы, на поле брани погибли А. Бардамов, машинист сцены А. Голубков, Б. Аюржанаев, В. Морощкин, Г. Бадмаев, Г. Костеев, И. Батулин, М. Олзоев, М. Сыденов, М. Этингов, Т. Баргуев, Х. Дамбиев, Ц. Цырендашин.

Таким образом, мы попытались кратко представить бесценный вклад, который был внесён артистами и работниками Бурятского музыкально-драматического театра в достижение победы над фашизмом в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. В суровые военные годы театр смог не только не потерять свои творческие достижения, но и сумел продемонстрировать рост в художественном отношении, проявившийся в создании новых ярких произведений. Начиная с первого года войны, артисты помимо основной работы на сцене проводили агитационную, военно-шефскую работу, выступали перед ранеными в госпиталях, в частях Забайкальского военного округа, а также помогали сельчанам в уборке урожая, ремонте жилья и сельскохозяйственных объектов. Работники бурятского театра силой своего искусства дарили людям радость и вселяли веру, приближая победу над врагом, а концертные бригады совершали поездки на линию фронта, поддерживая боевой дух бойцов. Одним из важных условий победы являлась крепкая дружба народов.

Примечания

1. Базаржапов В. Б., Высотина Е. А. Изучение истории бурятской АССР периода Великой Отечественной войны. М. : Прометей, 2012. С. 157–176. URL: <https://document.wikireading.ru/76265> (дата обращения: 07.05.2020).

2. Запорожченко Г. М., Пыстина Л. И. Бурятский театр и драматургия // Историческая энциклопедия Сибири. В 3 т. Т. 1 / Ин-т истории СО РАН. Историческое наследие Сибири.

Новосибирск, 2009. URL:
http://irkipedia.ru/content/buryatskiy_teatr_i_dramaturgiya_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009 (дата обращения: 07.05.2020).

3. Очерки истории культуры Бурятии. В 2 т. Т. 2. Советский период. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. 647 с.

4. Бурятский музыкально-драматический театр // Театральная энциклопедия: в 5 т. М. : Совет. энцикл, 1961. Т. 1. Ст. 757-758.

5. Бабуева В. Д. Бурятский государственный драматический театр драмы имени Хоца Намсараева в годы Великой Отечественной войны // Бурятия. Пространство впечатлений. Дата публикации: 10.05.2018. URL: http://old.minkultrb.ru/publications/detail.php?SECTION_ID=91&ELEMENT_ID=18709 (дата обращения: 27.04.2020).

6. Бабуева В. Дагба Дондуков. URL: <http://soyol.ru/personas/artists-and-musicians/214/> (дата обращения: 27.04.2020).

7. Воины из Буряд театра. URL: <https://www.burdram.ru/about/myi-pomnim/k-yubileyu-buryatskogo-dramaticheskogo-teatra-im.-x.namsaraeva.html> (дата обращения: 27.04.2020).

**ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА КИТАЯ:
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

**THE FEATURES OF THE TRADITIONAL THEATER OF CHINA:
CULTUROLOGICAL ANALYSIS**

В статье рассмотрены некоторые особенности традиционного театра Китая на примере Пекинской оперы. Раскрыты такие элементы данного жанра как музыка, амплуа актера, театральный костюм, грим-маска, пантомима. Подчеркивается символичность, условность, каноничность Пекинской оперы.

The article considers some features of the traditional Chinese theater taking the Beijing Opera as an example. Such elements of this genre as music, the actor's theatrical character, theatrical costume, make-up mask, pantomime are revealed. The symbolism, conventionality and canonicity of the Beijing Opera are emphasized.

Ключевые слова: театр, традиционный театр Китая, Пекинская опера, амплуа актера, грим-маска, костюм Пекинской оперы.

Keywords: theater, traditional theater of China, Beijing Opera, actor's theatrical character, make-up mask, costume of the Beijing Opera.

Театральная культура Китая формировалась на протяжении нескольких столетий и отличается самобытностью, неповторимостью, жанровым разнообразием, высоким мастерством актеров, сложной техникой исполнения, синтезом различных видов искусства (музыка, танец, декламация, акробатика). Многие жанры китайского традиционного театра имеют общенациональное значение и достаточно популярны за пределами своей страны. Некоторые из них, например, Пекинская опера, «Куньшанские мелодии», Катонская опера внесены в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

В данной статье рассмотрим особенности традиционного театра Китая на примере Пекинской оперы.

Основой китайского традиционного театра является музыка. По мнению С.А. Гудимовой, музыка в художественной культуре Китая занимала особое положение и принадлежала к высоким видам искусства, а зарождение театра неразрывно связано с ритуалами, которые сопровождались различными звуками [2]. Согласно натурфилософской концепции мира, музыка в Китае рассматривалась как результат гармоничного союза Неба и Земли, изменений ритмов инь-янь. Поэтому человек не являлся ее творцом, а лишь следовал образцу, созданному Вселенной.

В китайских трактатах, посвященных теоретическим основам театрального искусства, упоминается о влиянии музыки на организм человека, его чувства и мысли. Для китайского актера она была основополагающей при исполнении той или иной роли, ей приписывали воспитательную и образовательную функции.

В музыкальном оформлении Пекинской оперы используются ударные, струнные, щипковые, духовые инструменты. Каждое действие актера аккомпанируется соответствующим инструментальным звучанием. Большое значение придается четкому ритму, который поддерживается с помощью гонга, барабана, трещоток. Поскольку в оркестре отсутствует дирижер, важную роль выполняет барабанщик. Благодаря умелому использованию бамбуковых палочек, он создает различные звуки и передает чувства артистов согласно образу персонажа [6].

Наряду с музыкой, для китайского традиционного театра характерно наличие определенного амплуа актера, над которым он работает в течение всей жизни. В Пекинской опере (цзинцзюй) существуют четыре основных амплуа: шэн, дань, цзин, чоу. В свою очередь шэн (мужская главная роль) и дань (женская роль) дифференцируются по следующим типам: лао-

шэн (мужчина средних или преклонных лет), сяо-шэн (юноша), у-шэн (воин); лаодань (пожилая женщина), чжэн-дань или цин-и (добродетельные, воспитанные, образованные женщины знатного происхождения), удань и даомадань (женщины воительницы), гуймэндань (молодая незамужняя девушка из благородной семьи), хуадань (незамужняя девушка из бедной семьи, служанка, куртизанка) [1, 5, 7]. Изначально женские роли исполнялись мужчинами. Поскольку китайцы считали, что именно мужчины лучше всего способны понять и выразить женскую сущность, раскрыть красоту их внутреннего мира. В образе молодых девушек, особенно хуадань, выступали мальчики либо юноши, хорошо владевшие специальными техниками для подражания женщинам.

Актерскому мастерству учились с детства, как правило, ремесло передавалась от учителя к ученику, а профессиональные навыки вырабатывались годами. По мнению некоторых исследователей, от актера требовалась точность и истинность в исполнении роли; важно было проникнуть в суть вещей и показать характер, место своего героя в социальной иерархии. Поэтому сценический образ актера был разработан очень тщательно: от движения рук и ног, выражения мимики до вокального искусства, грима и костюма.

Отличительной особенностью китайского традиционного театра является символизм и условность, которыми наполнены амплуа актера и соответствующая атрибутика. По мнению В.В. Малявина, большая степень символизации была свойственна императорскому, классическому театру, в отличие от народных представлений, которые тяготели к натуралистической достоверности. Например, в процессе представления могло демонстрироваться настоящее оружие либо животное.

Однако в Пекинской опере действия актера строго канонизированы в соответствии с традиционными требованиями этого драматического жанра. Многие реалии повседневной жизни воспроизводились на сцене символически, ввиду отсутствия декораций и минимально количества реквизита. Причем, бутафория могла быть как реальной, так и мнимой. Например, с помощью специальных движений изображались подъем по лестнице, переправа через реку, езда верхом на лошади, долгое путешествие и т.д. Как отмечает, Ху Яньли эффект от этого приема достигался более сильный, чем при использовании настоящих декораций и различных предметов [10].

Язык жестов, применяемый актерами, позволял наиболее полно и выразительно раскрыть тип персонажа, его род занятий, возраст, социальное положение; подчеркнуть эмоциональное состояние; обозначить то или иное действие. По мнению, В.В. Малявина, в период правления династии Цин исследователи театра насчитывали несколько десятков движений ногами, руками и рукавами [7]. Так, в китайском традиционном театре подробно разработаны следующие позиции рук артиста: «отрицающие», «плачущие», «скрывающие», «обдумывающие», «хватаяющие», «отдыхающие» и т.д. Изображая людей преклонного возраста, движения у актера были сдержанны, неторопливы и скованны. Грубость проявлялась широко раздвинутыми пальцами, а женственность и изящество символизировали сложенные женские пальцы в форме лотоса [1].

Особое внимание уделялось походке героя, в соответствии с его статусом, характером. Так, положительный гражданский персонаж ходит уверенно, не сгибая ног; пожилая женщина передвигается не спеша, носки направлены внутрь; для знатной и почтенной дамы важно не отрывать ступни ног от сцены; комический герой обладает суетливой и крадущейся походкой.

В соответствии с амплуа актера, тщательно разрабатывались различные приемы сценической выразительности. Неотъемлемыми и важными составляющими художественного образа героя в китайском традиционном театре являются костюм и грим. Также как и другие атрибуты, используемые в спектакле, они подчинены определенному канону, символичны и условны.

На формирование костюмов персонажей Пекинской оперы оказала влияние одежда нескольких эпох, в частности Минской и Цинской. Поэтому в качестве образца использовался гардероб этих династий, но более красочный, декорированный яркими узорчатыми рисунками. Как отмечает Фу Шуай, это было обусловлено теми функциями, который выполнял костюм: создание образа героя; указание на некоторые характеристики персонажа; определение

места, где происходит действие спектакля (улица, внутреннее помещение и т.д.); использование отдельных элементов одежды для дополнения амплуа актера.

Костюм отражал различные характеристики персонажа (возраст, социальное положение, род занятий), формируя, тем самым, узнаваемый зрителем типаж. В научных публикациях выделяют 4 основных вида костюма китайской оперы: 1) парадное платье императоров и членов их семей, приближенной знати, полководцев, министров; 2) обыденное одеяние перечисленных выше героев; 3) одежда военных; 4) костюм для различных категорий персонажей, например, почтенной женщины [2]. Важен был покрой, материал, цвет и рисунок платья. Поскольку эти детали несли основную смысловую нагрузку, позволяющие «прочитать» амплуа актера.

Использование того или иного цвета в театральном костюме было строго регламентировано, обусловлено религиозно-философскими представлениями китайцев об устройстве мироздания и соотносилось с пятью первоэлементами и пятью сторонами света (вода-север-черный, огонь-юг-красный, земля-центр-желтый, металл-запад-белый, дерево-восток-сине-зеленый) [3]. Каждый из представленных цветов имел свою символику, согласно которой формировался образ героя. Так, например, желтый – это цвет императорской власти, поэтому ношение одежды данного цвета указывало на принадлежность к соответствующему правящему классу. Красный цвет символизировал победу, счастье, богатство, отвагу и преобладал в платьях храбрых, верных министров, военачальников. Черный цвет костюма указывал на такие черты характера как жестокость, злость, а также ассоциировался с познанием и ученостью. О преклонном возрасте персонажа можно было узнать по белому платью.

В традиционном китайском театре важен не только цвет, но и рисунок ткани, сочетание которых зависит от амплуа актера. В костюме используются различные узоры – цветы, растения, животные, птицы, рыбы. Однако наиболее почитаемыми символами, олицетворяющие счастье, процветание и силу государства являются дракон и феникс. Они указывают на членов императорской семьи и их ближайшее окружение. Дракон – это мужской знак, изображался на халатах императора, князей, военачальников, но в разных вариациях. Например, у дракона закрыта пасть, на лапах не пять, а четыре когтя – это признак покорности, что может говорить о принадлежности героя к придворной знати [9].

Такие качества персонажа как храбрость, бесстрашие, решительность, мастерство в боевых искусствах, обозначаются изображением тигра или льва на одежде рыцаря. Мудрость, дальновидность, знание небесных тел и явлений подчеркивается символом Ин-Янь на костюме советников, астрономов, географов [4].

Дополняет художественный образ актера и делает его амплуа более выразительным применение грим-маски. Основными свойствами грима в китайском традиционном театре являются декоративность и гиперболизация. По мнению исследователей, грим должен соответствовать роли героя, отражать его внутренние и внешние качества, органически сочетаться с костюмом и другой атрибутикой. Для раскрытия характера персонажа, в маске используется определенная символическая система, которая выражается не только в цветовом решении, но и приемах наложения грима, форме. Например, чтобы подчеркнуть кровное родство персонажей применяется одна цветовая гамма и аналогичный способ нанесения маски у всех героев [8].

Таким образом, определяющими особенностями китайского традиционного театра (Пекинская опера) являются синтез различных видов искусства (музыка, декламация, акробатика, танец и др.), символизация, условность, жесткое следование утвердившимся канонам. Все элементы театрального действия направлены на создание целостного художественного образа, воплощенного в амплуа актера.

Примечания

1. Бородычёва Е. С. Китайский театр. URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/11645.html> (дата обращения: 12.04.2020).

2. Гудимова С. А. Зеркало просветленного духа : (обзор) // Культурология. 2013. № 4 (67). С. 91-110. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20724567> (дата обращения: 10.04.2020).

3. Денисова В. Л. Символика цвета в русской и китайской культуре // Язык и культура. Новосибирск, 2015. №16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-russkoj-i-kitayskoj-kulture> (дата обращения: 07.05.2020).
4. Жуань Юн Чэнь. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 9-1 (23). С. 84-88. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17892681> (дата обращения: 19.04.2020).
5. Каморная Ю. О. Власть и искусство : Цинский театр как средство формирования общественного мнения // Россия и АТР. 2012. №1 (75). С. 60-78. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17683697> (дата обращения: 19.04.2020).
6. Лу Ян. Театральные традиции Китая // Материалы V Междунар. конф. молодых ученых. Екатеринбург, 2016. С. 290-293. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29001140> (дата обращения: 19.04.2020).
7. Малявин В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. 2008. URL: <https://nemaloknig.com/read-37965/?page=91#booktxt> (дата обращения: 12.04.2020).
8. Федотова Н. А., Колпецкая О. Ю. Феномен грим-маски артистов Пекинской оперы // Science Time. 2016. № 2(26). С. 576-581. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25691712> (дата обращения: 15.04.2020).
9. Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере // Известия Российского гос. педагогического ун-та им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 157-163. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18241345> (дата обращения: 19.04.2020).
10. Ху Я. Китайская опера как нематериальное культурное наследие // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4. С. 25-31. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24041511> (дата обращения: 19.04.2020).

**СОВРЕМЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КИТАЙСКИЙ БАЛЕТ
«ПИОНОВАЯ БЕСЕДКА»: СИНТЕЗ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА
И НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ**

**MODERN NATIONAL CHINESE BALLET «PEONE GAZEBO»: SYNTHESIS OF
WESTERN ART AND FOLK TRADITIONS**

В этой статье проводится углубленный и подробный анализ художественных характеристик балета «Пионовая беседка» с разных точек зрения. Автором осуществляется сравнение китайской и западной культур с точки зрения музыки, танцевального действия, оформления спектакля, художественных особенностей, творческих идей и т.д.

The article presents a profound and detailed analysis of the artistic characteristics of the ballet «Peone gazebo» from different points of view. The author makes a comparison of the Chinese and western cultures from the point of music, dance action, performance design, artistic features, creative ideas and so on.

Ключевые слова: танцевальное искусство, классический балет, китайский национальный балет, балет «Пионовая беседка», драматургия, либретто, сценическая адаптация.

Keywords: dance art, classical ballet, the Chinese national ballet, the ballet «Peone Gazebo», dramaturgy, libretto, scenic adaptation.

В настоящее время существует множество западных балетных произведений, поставленных в театрах Китая, но оригинальных китайских классических балетов немного. Это объясняется молодостью национального балета, которому всего 60 лет. Сегодня насущной задачей является создание оригинальных национальных балетов или балетов, сочетающих китайские и западные балетные традиции. Одним из ярких примеров является оригинальный национальный китайский балет «Пионовая беседка» (либретто – Ли Люи, композитор – Го Вэньцзин, хореография – Фэ Бо).

«Пионовая беседка» (другое название «Пионовый павильон», «Возвращение души») – это классическое произведение одного из крупнейших драматургов эпохи Мин – Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550-1616), которое представляет собой культурное наследие Китая. Часто Тан Сяньцзу называют китайским Шекспиром.

Структура пьесы разделена на «Пролог», «Сны в саду», «В поисках снов», «Призыв красоты», «Вхождение мечты в реальность», «Поглощение пустоты в реальность», «Суд над душами» и «Свадьба в аду» [6, с. 124].

Главной темой балета стала история Ду Линянь (杜丽娘), полюбившей молодого человека Лю Мэнмэй (柳梦梅) во сне. Чувство героини было столь сильно, что она умерла от любви. Главный герой влюбляется в Ду Линянь как только увидел ее портрет. Ради встречи с ней он спускается в ад. Персонажи – молодые люди, которые осмеливаются идти наперекор судьбе в стремлении к свободной любви. Сила их любви впечатлила даже владыку Ада, и он отпустил их. Сюжет драмы идет вразрез с феодальной этикой и патриархальными семейными традициями Китая, но желание преодолеть их соответствует мировоззрению молодых людей в любом обществе. Именно это противоборство, великое обаяние настоящей любви и бессмертный дух привлекали многие поколения творцов для создания многочисленных интерпретаций драмы Тан Сяньцзу. Так, пьеса в императорском Китае традиционно ставилась в жанре китайской оперы куньцуй. Саундтрек к фильму Тан Дуна «Крадущийся тигр», «Скрытый дракон» получил награды «Оскар» и «Грэмми», благодаря которым он стал всемирно известным. В 2019 году «Пионовая беседка» была поставлена в Москве в рамках Международного фестиваля им. А.П. Чехова. В 2001 году китайским режиссером Юньфанем был снят одноименный

фильм, в 2009 году японским режиссером Бандо Тамасабуру была осуществлена международная постановка.

Масштабная премьера балета «Пионовая беседка» состоялась в мае 2008 года. Этот балет является еще одним шедевром национального балета после «Зажги красный фонарь» (2001 год; либретто – Чжан Имоу, композитор – Чэнь Циган, хореография – Ван Синьпэн и Ван Юаньюань). С момента премьеры постановки были осуществлены много раз в крупных городах по всему Китаю, и всегда тепло принимался зрителями. После масштабной премьеры в Китае, балет получил и международное признание, дебютировав на ежегодном Международном фестивале искусств в Эдинбурге (Шотландия) в 2012 году. Затем в 2015 году балет был показан на церемонии открытия в «Lincoln Art Center» в Нью-Йорке (США). Балет был хорошо принят иностранными коллегами, полюбился зрителям, что стало важной вехой в истории китайского балета.

Балет «Пионовая беседка» представляет собой уникальный симбиоз древней традиции, которой более 600 лет, и современности, восточной эстетики и западного искусства. В творческом коллективе объединились китайские драматурги, балетмейстеры, западные музыканты и известные японские дизайнеры, а фоновая музыка, освещение и танцы также являются сочетанием китайских традиций с западными. Все это создает новый уровень мирового искусства.

Центральный балет полностью сохраняет тему любви оригинального произведения «Пионовая беседка». Образ героини Ду Линянь, которая родилась для любви и умерла во имя любви, передан через язык танца. В этом его вневременной и гуманистический дух, прославляющий силу человеческой натуры. Балет «Пионовая беседка» изменил стиль предыдущих постановок оперы Кун. В постановке молодого хореографа Фэ Бо (菲波) язык тела балета используется, чтобы более четко выразить психологию героини в балете. Героиня Ду Линянь нежна и покорна, но порой полна энтузиазма смелости, что в целом не было свойственно женщинам традиционного Китая [5, с. 11]. Фэ Бо с помощью новых форм искусства западного балета сумел показать характер, эмоции и волевою природу персонажей. Художественная особенность балета – стремление к добру и красоте, что является вечной ценностью литературы и искусства, поэтому высшее состояние искусства – прикоснуться к душе зрителей и позволить людям самим почувствовать силу любви.

Либретто было написано драматургом Ли Люи (李六乙), который был и режиссером. Поскольку балет и опера кажутся двумя несвязанными областями искусства, такое поведение вызвало много споров и противоречий в индустрии. Когда Ли Люи написал балет «Павильон пионов», он подхватил тему оперы Кунку «Пионовая беседка», которая была сжата в шесть сцен в двух сценах из оригинальных 50 сцен. В хореографии адаптированы оригинальные стилизованные и неявные рутины традиционной оперы, вместо этого язык тела танцоров используется для выражения эмоций, настроения и общей атмосферы балета в спектакле. Тем не менее, некоторые мелодии и повествования оперы Кун были добавлены в места, необходимые в спектакле, а инструменты, обычно используемые в китайской опере Кун, были включены в фоновую музыку. Это делает интеграцию драмы завершающим штрихом и формирует уникальное балетное искусство с очарованием китайской оперы, поэтому под руководством мастеров-драматургов вся драма сформировала эффект пересечения западного балета и китайской оперы.

Хореограф балета «Пионовая беседка» Фэ Бо достаточно своеобразно представил трактовку балетных выразительных средств для европейского зрителя. Фэ Бо родился в семье артистов китайской национальной оперы, поэтому у него в крови восточная сценическая сдержанность. В аранжировке танцевальной драмы «Павильон пионов» Фэ Бо имеет свои уникальные взгляды: сначала Он прояснил основное направление танцевальной хореографии, оставил сложную сюжетную линию в оригинальном произведении и отредактировал сцены «мечты» и «чистилища»: он считал Дю Линяня древней застенчивой девушкой, поэтому он использовал балетный танец, действие для представления имиджа Дю Линяня очень подходит. Образы благородного юноши Лю Мэнмея и Ду Линянь – молодой девушки из древних времен – воплощены с помощью отменного совершенства движений, показывающих пережи-

ваемую ими историю любви. Фэ Бо не злоупотребляет техникой, он сделал ставку на эмоции героев.

При моделировании "белый костюм Дю Линяна" балетное движение кажется более подходящим, в каком-то смысле этот тип женского темперамента имеет более общие черты во всех культурных кругах. Тогда одна из эстетических характеристик балета – «прямая», а эстетика оперы Кун – «круглая». Хореографы смело используют балетный спектр, чтобы поддержать эмоциональное выражение Дю Линяна. В искусстве танца это, несомненно, сделает образ и эмоции Дю Линяна более интуитивными. Сочетание с оперным искусством Кунци также можно увидеть по уровню действия: например, верхние конечности танцоров не полностью используют положение руки балета или типичную «Arabesque», но используют «круглые руки (圆臂)», «пальцы орхидеи (兰花指)» и другие китайские оперные жесты, чтобы усилить национальный стиль. Основная идея действия китайского национального балета состоит в том, чтобы использовать палитру оперного танца, народного танца и балета, для полного раскрытия богатых характеристик верхней части тела традиционного китайского танца, и интегрировать его с движениями ног, преобразующими балет, для достижения эффекта национализации. Например, в классической «Красный женский отряд» элементы балета «Шунфончи (顺风旗)», «Палец орхидеи (兰花指)» и «Цветок платка (手绢花)» были добавлены в балет. Сочетание балета и Кунку в «Пионовой беседке» также является неизбежным результатом исследования китайского национального балета на протяжении десятилетий. Некоторые зарубежные СМИ прокомментировали аранжировку шоу: в нем есть не только тень современного балета, но и техника современного танца, а также она интегрируется в фигуру оперы Кунку. Национализация самого балета – это долгий проект, который нужно совершенствовать, даже если он эстетически неприемлем. Но нельзя отрицать, что это, несомненно, отличная парадигма для интеграции балета и оперы Кун.

О художественной красоте и ценности балета свидетельствуют либретто, исполнительское мастерство актеров и костюмы. Для постановки балета была приглашена Вада Хуэймэй, известный дизайнер, которая обладает уникальными способностями показать личность героя посредством костюма. Костюм становится «изюминкой» балета «Пионовая беседка», особенно героини Ду Линян. Пион является национальным цветком Китая, что означает богатство и благоприятность. Посредством демонтажа пиона и использования многочисленных изменений пиона, чтобы выразить внутренний мир персонажа и развитие сюжета. В разных сценах костюм меняется в соответствии с развитием сюжета и ипостасями ее души. В каждом ее костюме узнаваемы узоры пиона, которые также меняются, что не является простым следованием названию «Пионовая беседка», но и яркое метафорическое художественное выражение. Используются красный, серый и черный пионы, каждый из которых имеет свое особое значение, имеет большое визуальное воздействие. Эти тонкие изменения отражают художественную новизну балета.

Особенное значение имеет музыкальное сопровождение. Композитор и аранжировщик Го Вэньцзин (郭文景), является музыкальным продюсером многих известных фильмов и сериалов, таких как «Солнечный день», «Красный порошок», «Тысячи миль». Кроме того, он также сочинял музыку для таких драм как «Му Гуйинг» и «Хуа Мулан», но написание музыки и аранжировка для балетов стало новым опытом в его творческой карьере.

Го Вэньцзин отмечает, что музыка балета «Пионовая беседка» является сочетанием традиционных китайских мелодий оперы Кунцуй, хора и Национальные музыкальные инструменты, такие как флейта (笛子), шэн (笙) и национальная перкуссия т.д. Кроме того, используются произведения западных композиторов «Море» и «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Скифская сюита» С.С. Прокофьева. Таким образом, живое сопровождение Центрального балетного симфонического оркестра, эксклюзивного симфонического оркестра Центрального балета, фоновую музыку балета «Пионовая беседка» можно охарактеризовать как реконструкцию западной постмодернистской музыки с традиционной китайской музыкой и даже вокалом.

Звучание традиционных китайских музыкальных инструментов, дополненных западными оркестровыми инструментами, представляет собой медиативный поток, позволяющий

подчеркнуть атмосферу сюжета. Первый заключается в достижении эффекта объединения человеческого голоса на сцене, а второй – в создании еще одной инновационной формы слияния китайской и западной музыки в балете, так что это почти идеальное сочетание китайского и западного.

Балет «Пионовая беседка», созданный Центральным балетом на основе уважения и наследования традиций, стремится выразить превосходную национальную культуру Китая через уникальную форму искусства западного классического балета и позволить китайскому национальному балету стать известным в мире.

Краткий анализ балета «Пионовая беседка» свидетельствует о том, что он является инновационным в сочетании классического балета и национальной драмы Китая, и является большим вкладом в развитие классического национального балета Китая. В то же время, мы также должны понимать, что успех балета «Пионовая беседка» не случаен, а является результатом огромной напряженной работы слаженного коллектива режиссера, хореографа, композитора, танцоров и музыкантов, осветителей, декораторов, костюмеров и других. Высокий уровень балета «Пионовая беседка» свидетельствует о дальнейшем развитии классического китайского балета.

Примечания

1. Лу Лин. Балет «Пионовая беседка». Премьера // Пекинский еженедельник. 2008. 4 мая. (На кит.: 吕翎: 《芭蕾舞剧“牡丹亭”首演, 北京周报, 2008年05月04日).

2. Чжан Сяохун. Высшая любовь, чистота и красота : комментарий к художественному миру балета «Пионовая беседка» // Пограничная экономика и культура. 2012. № 7. (На кит.: 张晓红: 《至情、至纯、至美——评芭蕾舞剧“牡丹亭”的艺术世界》, 《边疆经济与文化》, 2012年第7期).

3. Чжэн Жунцзян. Интервью с Фэй Бо, режиссером балета «Пионовая беседка» // Китайское искусство. 2008. 9 мая. (На кит.: 郑荣建: 《足尖上的“杜丽娘”——访芭蕾舞剧“牡丹亭”编导费波》, 中国艺术报, 2008年5月9日第004版).

4. Джу Янчен. Эстетический анализ танцевальной драмы «Пионовая беседка» // Художественное образование. 2009. № 10. (На кит.: 居彦辰 《美学解析舞剧<牡丹亭>》艺术教育, 2009 (10).

5. На Тей, Линь Сяо, Фэй Бо. Моя «Пионовая беседка» // Танец. 2008. № 11. (На кит.: 拿铁, 林晓, 费波. 《我的牡丹亭》舞蹈, 2008 (11).

6. Цзоу Жируй. История Нового Китайского балета. Цинхуа : Изд-во ун-та Цинхуа. 2012. 124 с. (На кит.: 邹之瑞. 新中国芭蕾舞史 [M]. 清华大学出版社 .2012:124).

**РОЛЬ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ И.И. ВВЕДЕНСКОГО
В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА**

**THE ROLE OF I. I. VVEDENSKY'S TRANSLATION CONCEPTION
IN THE HISTORY OF LITERARY TRANSLATION**

Статья посвящена изучению переводческой деятельности И. И. Введенского. В статье раскрываются особенности переводческой концепции И. И. Введенского и ее роль в развитии художественной переводческой мысли в России.

The article is devoted to the study of I.I. Vvedensky's translation activity. The article reveals the features of I.I. Vvedensky's translation conception and its role in the development of artistic translation thought in Russia.

Ключевые слова: художественный перевод, переводчик, И. И. Введенский, принципы и методы художественного перевода, роль.

Keywords: literary translation, translator, I.I. Vvedensky, principles and methods of literary translation, role.

Значимость художественного перевода в жизни общества сложно переоценить. В поддержку данного тезиса вспоминается мысль о том, что литературные шедевры известны всему миру благодаря мастерству и таланту прославленных переводчиков, которые смогли передать всю красоту авторского слога, все богатство языка и уникальность содержания. Между тем мы, переводчики, будущие переводчики, понимаем всю сложность данного процесса, когда необходимо сохранить авторский стиль, смысл, передавая при этом все нюансы настроения, характера и атмосферу всего произведения.

Действительно, художественный перевод представляет собой особое направление в переводоведении, которое характеризуется многогранностью теоретических концепций, спорностью взглядов и позиций, которые объясняются, прежде всего, не до конца устоявшимся характером теории художественного перевода. В этом видится, на наш взгляд, актуальность темы нашего исследования.

Необходимо отметить, что рассматриваемый нами период, а именно русская переводческая традиция XIX века, славится выдающимися теоретиками и практиками, чьи имена известны многим. И среди них одним из ярких, но в тоже время противоречивых фигур является талантливый педагог, критик, переводчик Иринарх Иванович Введенский, чей весомый вклад в становление и развитие русской переводческой художественной деятельности был значимым не только для литературного творчества, но и в целом культурной жизни страны. Именно благодаря И.И. Введенскому читатели России смогли познакомиться с творчеством величайших мастеров слова, таких как Чарльз Диккенс, Уильям Теккерей, Шарлотта Бронте, Фенимор Купер, Каролина Нортон.

Художественные произведения, переведенные И.И. Введенским, «Домби и сын», «Замогильные записки Пиквикского клуба», «Базар житейской суеты» и др. были известны и популярны в России вплоть до 30-х гг. XX века. На сегодняшний день, как признают исследователи его литературного наследия, переводы И. И. Введенского являются лишь предметом научных изысканий, поскольку они в определенной степени устарели, но только в том плане, что «всему – свое время»: они действительно были востребованными и считались образцовыми во времена своего перевода.

Всегда нужно помнить о том, что нормы переводческой мысли со временем видоизменяются. И те принципы перевода, которые соблюдались в одну эпоху, в другую – уверенно признаются недопустимыми, что еще раз позволяет говорить о том, что при оценке качества тех или иных переводов или теоретических взглядов отдаленных времен об этом не следует

забывать. Именно с подобной точки зрения, по нашему мнению, необходимо рассматривать переводческие принципы и методы И. И. Введенского.

С течением времени и дальнейшим развитием художественного перевода меняются положения переводческих концепций и появляются школы перевода нового формата, представители которой и подвергли острой критике И. И. Введенского за его «чрезмерную вольность» в переводах, при этом, не приняв во внимание ключевые позиции его переводческой концепции. Сам Иринарх Введенский, глубоко возмущенный критикой его переводов, написал статью, в которой подробно комментировал все обвинения со стороны анонимного переводчика журнала «Современник». Напомним, что в тот период журналы «Отечественные записки» и «Современник» являлись самыми авторитетными издательствами, которые имели большое влияние на позиции переводчиков, поскольку они же заказывали эти переводы.

«Из всего этого следует, – писал Введенский, – что при художественном воссоздании писателя даровитый переводчик прежде и главнее всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий образ выражения этих идей. Собираясь переводить, вы должны вчитаться в вашего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслить его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на это время от своего индивидуального образа мыслей. Перенесите этого писателя под то небо, под которым вы дышите, и в то общество, среди которого развиваетесь, перенесите и предложите себе вопрос: какую бы форму он сообщил своим идеям, если б жил и действовал при одинаковых с вами обстоятельствах? <...>. Да, мои переводы не буквальные, и я готов <...> признаться, что в «Базаре житейской суеты» есть места, принадлежащие моему перу, но перу – прошу заметить это – настроенному под теккереевский образ выражения мыслей» [1].

В переводческой работе И. И. Введенского основным аспектом принято считать его отношение к возможности появления таких правил в русском художественном переводе, как: допущение вольности при художественном переводе, утверждение переводоведения как важной части эстетической сферы, теоретически распространить скрытые назревшие в переводческой деятельности новые правила перевода. Таким образом, работы, переведенные И. Введенским, можно оценивать двояко. Первое – неодобрительно, так как переводчик в силу неуставленных правил и норм, иначе говоря, вседозволенности, мог свободно переводить иностранные произведения. Второе – положительно, только в случае полного понимания переводчиком ценности оригинала и всех нюансов авторского видения и замысла. К числу недостатков переводов И. И. Введенского относили чрезмерную русификацию и частое применение просторечных выражений, изменяющих стилевые особенности оригинала. Но следует заметить, что подобные факторы были присущи многим переводчикам XIX века.

«Пусть у него много ошибок, но без него у нас не было бы Диккенса: он единственный из старых переводчиков приблизил нас к его творчеству, окружил нас его атмосферой, заразил нас его темпераментом... Мы слышали подлинный голос Диккенса – и полюбили его. Введенский в своих переводах словно загримировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку. Положительно, он сам был Диккенсом. Иногда кажется, что в переводе Введенского Диккенс – более Диккенс, чем в подлиннике. Это, конечно, иллюзия, но мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского “точному” переводу иных переводчиков» [2].

В своих научных работах Иринарх Введенский не раз поднимал вопрос о нестандартности и подражательности в литературе. Подражание он считал неотъемлемой частью в развитии любой письменности. Независимость литературы, по его мнению, достигается не при помощи национальной отдаленности друг от друга. Он считал, что для такого становления необходим заблаговременный период обучения, то есть познание тех лучших знаний и умений, которые были достигнуты ранее в других письменностях. Подобная мысль, заметим, была всегда в основе его теоретических изысканий относительно художественного перевода. Переводчик искренне полагал, что английский роман благоприятно приспособится к русской культуре. И основным инструментом подобного приспособления для И.И. Введенского стал художественный перевод.

И. И. Введенский был убежден в том, что важную роль в художественной литературе займет именно роман. И в его жизни он появится совершенно не случайно. В середине XIX века в мировую литературу приходит английский реалистический роман. Переводчик пони-

мал, что наступает время, когда все внимание будет приковано к английской литературе, которая в будущем будет иметь заметное влияние на формирование новых жанров в русской литературе.

И к тому времени у него сложились свои способы перевода, и при этом имел возможность точно придерживаться исходного оригинала текста. Его переводы, бесспорно, проделаны утонченно и мастерски; они воссоздают собой поэтическую важность литературно-исторической и художественной точек зрения.

Подытоживая наше исследование, отметим существенный вклад Иринарха Ивановича Введенского в развитие русской художественной переводческой мысли, который заключается в том, что, во-первых, И. И. Введенский своими переводами прежде всего привил читателям любовь к художественным произведениям великих английских писателей; во-вторых, его переводческие принципы и методы были глубоко мотивированы, поскольку И. И. Введенский стремился гармонично сохранить ментальные особенности иной культуры, которые, безусловно, присутствовали в оригинале, и жанровую специфику русской литературы того периода. В-третьих, высока ценность переводов И. И. Введенского в том плане, что его методы способствовали тому, что переводы англоязычных романов вышеуказанных авторов стали неким прообразом русского романа. Можно сказать, что И. И. Введенский своими переводами как бы «предсказал» тенденции развития литературного процесса в России.

Резюмируя вышесказанное, следует отметить, что художественный перевод в России остается, бесспорно, актуальным на сегодняшний день, представляя собой высокое искусство, а талантливые профессионалы-переводчики продолжают вносить свою лепту в дальнейшее развитие не только переводческого творчества, но и отечественной культуры в целом.

Безусловно, роль переводческой концепции Иринарха Ивановича Введенского в истории художественного перевода значительна. Можно смело утверждать, что переводы И. И. Введенского и его теоретические положения относительно художественного перевода стали великолепной платформой для формирования профессиональной позиции многих переводчиков и наглядным примером того, насколько тернист и труден путь становления профессионала-переводчика.

Примечания

1. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. URL: http://az.lib.ru/w/wwedenskij_i_i/text_0050.shtml (дата обращения: 24.04.2020).

2. Чуковский К. И. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 3. Высокое искусство. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/vysokoe> (дата обращения: 24.04.2020).

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК И АРТ-ПРОЕКТОВ

УДК 377.036(571.53)

Берначук Л.П.
Иркутск, Россия
Bernachuk L.P.
Irkutsk, Russia

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

PROBLEMS OF MODERN ARTISTIC EDUCATION: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Аспекты воспитания творческой личности профессионального художника. Задачи среднего профессионального художественного образования в условиях изменений современной социальной среды, мотивации и качеств обучающихся. Актуализация образовательного процесса: методы преподавания и организации учебного процесса. Сохранение и передача будущим поколениям художников традиций отечественного академического художественного образования.

Some aspects of educating a professional artist's creative personality are considered as well as the tasks of vocational artistic education in the conditions of changes in the modern social environment, motivation and traits of the learners. The article emphasizes the actualization of the educational process: methods of teaching and its organization. The author pays special attention to the necessity to preserve and transmit the traditions of the Russian academic artistic education to future generations of artists.

Ключевые слова: образование, воспитание, художественное образование, творческая личность, художественный колледж им. И.Л. Копылова.

Keywords: education, up-bringing, artistic education, creative personality, art college named after I.L. Kopylov.

Проблемы современного художественного образования, главным образом связаны со стремлением сохранить и адаптировать к изменившемуся миру и современному студенту богатейший опыт отечественного академического образования в области искусства и культуры.

1. Воспитание творческой личности

Воспитание творческой личности – это основная задача учебного процесса в Иркутском областном художественном колледже им. И.Л. Копылова, направленного на формирование целого спектра качеств будущего художника, деятеля изобразительного искусства:

- профессиональные навыки – полное освоение ремесленной стороной профессии, полное овладение средствами выражения изобразительного искусства, то есть мастерством художника;

- композиторское мышление – осознанность творческого процесса, понимание философии искусства, условности и семантики его образов и изобразительного языка, понимание и умение использовать достижения предшествующих поколений деятелей искусства;

- креативность – нестандартность образно-пластического мышления, богатое творческое воображение, изобретательность и свободное управление художественной формой;

- широкий кругозор. Искусство – область синтетическая и идеальная. По существу, это – особая область бытия – бытие художественной формы. Это деятельность, требующая способностей автора к синтезу идей и образно-пластических решений, так как всё действительно новое рождается на стыке культур, видов искусств, «новых» и «старых» идей;

- высокая культура личности, в том числе, культуры речи как способности чётко формулировать и аргументировать свои мысли;

- коммуникативность – культура межличностных отношений, умение работать в системе «человек-человек», умение ориентироваться в информационном и правовом поле современного мира.

2. Актуализация учебного процесса как объективное требование современности

Требования, предъявляемые обществом к образованию, могут быть сформулированы следующим образом:

Требования, предъявляемые обществом к образованию	Некоторые проблемы и мероприятия образовательного учреждения
1. Соответствие уровня и профиля подготовки, выпускника художественного училища - будущего специалиста:	
а) сложившемуся рынку труда, с учётом динамики его развития, для которого характерно наличие вакансий преимущественно в области дополнительного образования, рекламы и дизайна	<p>Серьёзная теоретическая подготовка студентов в области педагогики, психологии, методики преподавания ИЗО, прохождение студентами педагогической практики на базе ДХШ.</p> <p>Освоение компьютерных графических программ всеми студентами.</p> <p>Организация курсов дизайна в рамках дополнительных образовательных услуг</p>
б) отсутствию развитых производственных баз и предприятий художественного и декоративно-прикладного профиля, а отсюда и отсутствие вакансий подобного рода специальностей (особо остро проблема стоит в отношении специалистов станковой живописи, декоративно-прикладного искусства)	<p>Учебные задания учитывают данную специфику и готовят будущих художников к деятельности именно в том спектре творчества, который не требует серьёзных производственных мощностей, и вполне осуществим в условиях небольшой мастерской – это станковые произведения, арт-объекты оформления интерьеров, небольшие, авторские произведения декоративно-прикладного искусства и т.п.</p>
в) требованиям, предъявляемым ВУЗа-ми художественного профиля к поступающим (большой процент выпускников училища продолжают своё обучение в ВУЗах)	<p>Преподаватели колледжа изучают требования вступительных экзаменов различных ВУЗов, организованы дополнительные вечерние курсы рисунка для поступающих в художественные ВУЗы в рамках дополнительных образовательных услуг</p>
2. Соответствие формы и содержания учебного процесса требованиям, предъявляемым к ним самим обучающимися	<p>Осуществляется программа воспитательной работы учреждения, направленная на адаптацию первокурсников к учебному процессу, так, первый семестр носит характер выравнивания стартовых знаний и умений учащихся.</p> <p>Специфическая «избирательная» мотивация учащихся, создающая массу проблем в изучении теоретических дисциплин, связана с их исключительно узко-профессиональными интересами</p>
3. Соответствие учебного процесса объективному процессу качественных изменений контингента	<p>Снижение общего уровня образования, практических навыков и трудолюбия выпускников школ носит объективный характер, ситуация усугубляется таким субъективным фактором, как самоустранение многих ДХШ от выполнения функции предпрофессионального образования</p> <p>(для части учащихся ДХШ уровень эстетического воспитания вполне приемлем, но для основной массы учащихся ДХШ необходимо усвоение базовых академических знаний и умений в области рисова-</p>

	ния, без которых учащиеся неконкурентоспособны на вступительных экзаменах в колледж)
4. Соответствие учебного процесса современному развитию образовательных технологий	Методическая работа преподавателей направлена на сохранение лучших педагогических традиций и на изучение и применение новых образовательных и мультимедиа технологий
5. Оптимизация условий – обеспечение, рационализация использования учебного времени, в том числе, отведённого на самостоятельную работу студента	Создание и развитие материальной базы учебного процесса – сложнейшая задача, которой уделяется достаточное внимание. Учебный план отражает не только требования ФГОС, но и систему реагирования образовательного процесса на требования современности. Распределение времени между различными дисциплинами, содержательная сторона дисциплин направлены на наибольшую эффективность и профессиональную ориентированность получаемого образования

Между тем следует отметить ещё один аспект.

Система отечественного академического художественного образования имеет длительную историю, традиции, серьёзные достижения и стройную педагогическую технологию, которые делают её самой по себе достоянием отечественной культуры, которое следует сохранять, изучать и развивать. Нам есть чем гордиться и есть что беречь. Однако в последнее время академическое образование столкнулось с рядом проблем.

С одной стороны, жёсткие, сугубо консервативные педагогические системы, слабо реагирующие на изменения и требования общественной жизни, современной педагогической наукой, отчасти, справедливо признаны неэффективными. И педагогическая общественность с принятием Болонской конвенции «бурлит» новаторскими идеями, направленными на оптимизацию – то есть на минимализацию усилий педагогов (что вряд ли вообще достижимо) и, особенно, студентов в достижении конечной цели образования – получении знаний и умений, то есть – профессии. Знания и навыки могут быть заменены «компетенциями», то есть в теоретических науках, действительно, знание некоторых принципов легко заменяет незнание некоторых фактов.

С другой стороны, это неприложимо к практико-ориентированному образованию, тем более, в области искусства: недостаточно «в принципе, знать, как это делается» - необходимо просто уметь это делать, причём на убедительном, даже высоком, профессиональном уровне, а это достигается теми самыми девятью процентами ежедневного упорного труда, в которые лишь десятью процентами вливается талант.

Таким образом, академическая система образования нацелена на технологию полного усвоения (так как совершенно невозможно рисовать человека, если учащимся не усвоены приёмы рисования более простых объектов).

Именно этим обстоятельством продиктована наиболее консервативная сторона программ академического образования: логически выстроенная и проверенная временем последовательность тематики заданий и последовательность освоения навыков изобразительности подкрепляются основными принципами организации учебного процесса – пошаговость, поэтапность выполнения заданий «от простого к сложному» и «от общего к частному» (что в современной педагогике считается новаторством).

Однако в последнее время можно наблюдать тревожные симптомы именно неполного усвоения учащимися необходимых знаний и умений. Связано это не только со снижением общего уровня образования и разрушением трёхступенчатой системы академического художественного образования «ДХШ – колледж – ВУЗ», которая больше не считается обязательной для подготовки специалиста в области изобразительного искусства.

Особые трудности в учебном процессе вызывают отсутствие у учащихся навыков самоорганизации и снижение общего уровня элементарного трудолюбия (которое, возможно, вызвано упованием на исполнение любых работ простым щелчком компьютерной мыши). В

среде нескольких потоков первокурсников наметилась явная тенденция всё большего числа учащихся к нежеланию преодолевать серьёзные трудности в постижении профессии и стремление получить желаемые знания и умения с приложением минимума личного времени и сил, как бы автоматической «загрузкой оперативной памяти».

«Пробуксовывает» не сама система академического образования, а методы её реализации, в этом направлении педагогами училища совершается серьёзная и целенаправленная работа. Тем не менее, объективно складывается «стратификация» контингента учащихся, различные «фракции» которого отличаются друг от друга разной степенью заинтересованности в профессии и разным количеством вложенного учебного труда. Такая стратификация отражается на успеваемости, что (если бы не отчетность) было бы справедливо и объективно.

А, может быть, так было всегда? И тревогу вызывает лишь увеличение слабо увлечённых профессией студентов, к чему избалованное тщательно отобранным и выпестованным (начальным профессиональным образованием, за что ему огромное спасибо) творческое среднее образование не привыкло.

Возможно, стоит присмотреться к рейтинговой системе оценок студентов, что позволяет при одинаковых обобщённых в баллы результатах видеть разницу между двумя «пятёрками» или «четвёрками», что удовлетворяло бы чувство справедливости студентов и не особенно портило картину успеваемости.

Тем не менее, слабо организованный, неграмотный (с методической точки зрения), неадаптированный к современным реалиям, учебный процесс больше не может эксплуатировать избыточный студенческий труд, который традиционно и вполне эффективно восполнял наши педагогические и методические «бреши».

Таким образом, проблема современного образования – эффективная организация учебного труда студента.

3. Аспекты актуализации образовательного процесса

Генетическая функция художественного образования связана с самой природой культуры, характеризующейся как процесс возделывания, совершенствования и сохранения достижений, передачи их следующему поколению, которое самой культурой и формируется. Искусство рождается на пике развития ремесла, а это требует особенной самоотдачи того, кто встал на путь обучения. При достаточно ограниченных возможностях увеличения самостоятельной работы студентов (которые в области художественного образования загружены гораздо больше студентов многих других специальностей), своеобразное соревнование за время и труд студентов ведут различные дисциплины.

В целом, наибольшая эффективность учебного процесса по отдельным дисциплинам достигается либо за счёт повышения мотивации к обучению (то есть добровольного и заинтересованного перераспределения свободного времени и доли дополнительного учебного труда студента в пользу определённой дисциплины), либо за счёт повышения качества организации учебного труда студента в учебное время (что является результатом изобретательности и мастерства преподавателя).

Важной мерой повышения мотивации студентов к обучению является формирование системы дисциплин учебного процесса, связанных межпредметными связями, и имеющими непосредственное отношение к будущей профессиональной деятельности. Чем очевиднее для студента связь дисциплины с его профессией, тем выше мотивация его к обучению. Содержание многих теоретических дисциплин формируют широкий кругозор и культуру личности.

Иркутский областной художественный колледж им. И.Л. Копылова сформировал целостную систему дисциплин и МДК, направленных на формирование профессиональной и творческой личности студента, понимание им семантики образов культуры и искусства.

Специфическая «избирательная» мотивация учащихся, создающая массу проблем в изучении теоретических дисциплин, связана с их исключительно узкопрофессиональными интересами. Тем не менее, преподаватели теоретического цикла дисциплин уделяют огромное внимание, как актуальности содержания дисциплин, так и методике их преподавания.

Казалось бы, такие дисциплины учебного процесса как рисунок, живопись и композиция в повышении мотивации не нуждаются, однако, они очень нуждаются в ежедневной самостоятельной работе студента. Студенты с достаточным энтузиазмом относятся к появлению

консультативных, дополнительных часов по краткосрочному рисунку и этюдам под руководством преподавателя.

Триада общепрофессиональных дисциплин усилена межпредметными связями с цветоведением, перспективой, пластической анатомией, историей искусств и историей мировой культуры. И нужно именно развивать эти межпредметные связи, умением на практике использовать полученные знания и умения.

В этой связи необходимо упомянуть о некоторых мероприятиях по совершенствованию методики учебного процесса.

4. Использование современных образовательных методик и оптимизация условий образовательного процесса

Совершенствование методики преподавания:

Применяемый метод	Мероприятия
1. Обучение на основе деятельностной педагогики	Серия последовательных упражнений, нарастающим итогом превращающаяся в моделирование – т.е., проект, итоговую работу
2. Объяснительно-иллюстративный метод	Метод показа, демонстрация аналогов, работ методического фонда, методические тематические выставки в коридорах колледжа перед началом крупной темы, например, пленэра
3. Метод пошагового выполнения задач	Промежуточные просмотры по выполнению каждого из этапов работ, рабочие просмотры по выполнению задания
4. Метод контроля самостоятельной работы студента	На просмотрах студент представляет две полосы: аудиторные задания и домашние наброски по рисунку (этюды по живописи), итоговая оценка формируется из суммы двух этих оценок
5. Метода проблемного изложения материала	Позволяет не пересказывать текст учебника, а излагать его суть
6. Метод опережающего чтения	Студент читает и конспектирует текст учебника до занятия, оставляя место для комментариев, воспроизводит учебный материал в процессе прохождения темы во время занятия, участвуя в самом изложении материала, и повторяет и закрепляет пройденный материал в процессе подготовке к следующему занятию
7. Визуализация изучаемого материала	Применение компьютерных презентаций, видео-уроков, богатого иллюстративного материала, применение таблиц, графиков, карт, моделей, муляжей и т.п.
8. Развитие культуры и навыков устной речи студентов	На это нацелено не только изучение русского и английского языков, литературы и культуры речи. Преподаватели всех теоретических дисциплин формируют способность студентов логически мыслить, чётко формулировать и аргументировать свои мысли. С этой целью проводится масса заданий в устной форме. Следует отметить целенаправленную работу преподавателей на усвоение студентами профессиональной лексики, даже на занятиях английским языком.
9. Развития навыков самостоятельной исследовательской деятельности студентов	Семинары, доклады, защиты рефератов
10. Методы активного обучения, тренажи	Дискуссии, ролевые игры, работа в парах, работа в малых группах
11. Индивидуальная работа студента	Развитие навыков организации и культуры труда

12. Межпредметные связи	В единой параллели проходят занятия по композиции, художественному проектированию и технологии, близка тематика рисунка и живописи, теоретические дисциплины взаимодополняют друг друга, с этой целью проводятся интегрированные уроки-зачёты, уроки в форме ролевой игры
-------------------------	---

5. Иркутский областной художественный колледж им. И.Л. Копылова как «кузница кадров» и очаг культуры

Колледж имеет более чем столетнюю историю взращивания, воспитания, профессионального формирования художников и преподавателей прибайкальского региона. Именно выпускники колледжа сформировали иркутскую школу изобразительного искусства, являются основой Иркутского отделения Союза художников России, основой преподавательского состава художественных школ и колледжей области.

Кроме того, в Иркутском областном художественном колледже им. И.Л. Копылова реализуется идея непрерывного образования связана с развитием спектра дополнительных образовательных услуг, как для студентов колледжа, так и для иркутян. Это, прежде всего, курсы академического рисунка для поступающих в художественные ВУЗы, курсы дизайна, Подготовительные курсы, курсы для самодеятельных художников, курсы повышения квалификации для преподавателей художественных школ. В этой просветительской деятельности колледж предоставляет возможность развития творческого потенциала личности и формирует своих сторонников в среде горожан. Растёт среда адептов культуры, то есть её поклонников и защитников, что формирует уровень культуры социума города и области.

Но, самое главное, колледж отчётливо формулирует свою общественно значимую задачу: сохранить богатейшее наследие академического художественного образования. В этой связи, при современном уровне технологий крайне важно формирование:

- методического фонда, лучших работ студентов;
- фонда методических разработок преподавателей;
- развитие и пополнение библиотеки;
- формирование электронной образовательной среды, информационной базы текстовой информации, видео- и аудио- хранилище произведений музыки (в том числе оперы и балета), театра и кино, научно-популярных фильмов о искусстве;
- реализация издательской, просветительской деятельности, образовательной деятельности в информационном поле Интернет.

Проблема собирания и сохранения и передачи «генофонда культуры» является одной из важнейших и насущных проблем обеспечения современного уровня художественного образования.

МЕТОДИКИ АРТ-ТЕРАПИИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

METHODS OF ART THERAPY IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL ART EDUCATION

Творчество для человека – один из способов познать окружающий мир и открыть свое внутреннее «я» для этого мира. Благодаря арт-терапевтическим методикам, основанным на художественном и творческом процессе, которые применяются в системе дополнительного образования, у ребенка появляется возможность узнать мир и понять себя, также позволяет раскрыть и развить свой творческий потенциал.

Creativity for a person is one of the ways to know the world around and open the inner self for this world. Thanks to art therapeutic methods based on the artistic and creative process and used in the system of additional education, a child has the opportunity to learn the world and understand himself/ herself as well as to reveal and develop the creative potential.

Ключевые слова: творчество, самовыражение, дополнительное образование, подсознание, самовыражение, методики, приемы.

Keywords: creativity, self-expression, additional education, subconsciousness, self-expression, methods, techniques.

Современное дополнительное образование – это большая система, охватывающая не только образовательную и творческую сферы деятельности человека, но и креативные индустрии. Эта система позволяет использовать творческий потенциал для духовного и материального развития. В дополнительном образовании наряду с традиционными, существует много современных, интегративных методов и подходов обучения, в том числе арт-терапевтические методики.

Арт-терапию, как средство психолого-восстановительной практики, основанную на изобразительном творчестве в специализированных медучреждениях, стали применять в Европе в первой половине XX века. С 1960-х годов она распространяются в США. А с конца XX века арт-терапию начали масштабно практиковать в сфере образования [1, с. 46-50]. К художественному творческому процессу необходимо относиться с особым вниманием, где арт-терапевтические методики способствуют обучающимся эмоционально переживать созданное им творческое произведение и одновременно выражать чувства и эмоции как к своему, так и к коллективному творческому произведению.

В современной практике методы и техники арт-терапии направлены на обогащение личностного развития, снятие эмоционального напряжения, проявление креативности. Использование арт-терапевтических методик способствует формированию умения по-новому воспринимать мир, эмоционально-чувственно его переживать, а благодаря использованию различных материалов и художественных средств, творчески выражать этот навык в произведении искусства. Самовыражение необходимо человеку, чтобы ослабить его негативное эмоционально-психологическое состояние, которое, к сожалению, формируется в условиях современных информационных процессов и эволюции виртуальной культуры. Как показывает практика, методики арт-терапии позволяют решить внутренние (связанные с самоопределением, настроением) или внешние (связанные с интернациональным сотрудничеством) проблемы, улучшить общее эмоциональное и тем самым физическое состояние и т.д.

Сегодня в дополнительном образовании широко практикуются такие виды арт-терапии как песочная терапия, цветотерапия, сказкотерапия. В данной статье мы рассмотрим некоторые методики арт-терапии, созданные на основе использования художественных средств изобразительного искусства. Задания выполняются на бумаге разного формата (белой, цветной и тонированной) акварелью, гуашью, мелками, фломастерами, гелиевыми ручками и т.п. Л.О.

Куненко пишет: «Рекомендуется применение коллажа и нетрадиционных материалов изобразительного и декоративного искусства (тесто, песок, камни, веревки, упаковки и др.). Большим терапевтическим действием обладает техника "рваная, помятая аппликация" – возможность разорвать и помять бумагу на мелкие кусочки, что дает выход энергии и агрессивным импульсам, раскрепощает излишне скованных детей. Эмоционально "зажатым", тревожным детям необходимы материалы, требующие широких свободных движений, включающих все тело, а не только в области кисти и пальцев. Им можно предложить рисовать на большом листе, рисовать углем или гуашью, большими кистями, возможно двумя руками сразу» [2, с. 47]. Далее рассмотрим некоторые методики, которые применяются на практике чаще всего.

Методика «Эффект присутствия» ориентирована на развитие воображения юных художников. Она в прямом смысле слова «манит» в картину. В использовании такой методики ребёнок непроизвольно отождествляет себя с изображёнными персонажами, погружается в атмосферу картины, тем самым происходит анализ собственного творения. Для достижения результата «присутствия» используются различные приемы, выбор которых зависит от того, в каком жанре изобразительного искусства создана работа, и на какое пространство и количество обучающихся рассчитана. Часто такая методика применяется неосознанно, в силу того, что начинающий художник погружается в своё творение, сживаясь с ним. Рассмотрим использование этой методики на примере пейзажного жанра в изобразительном искусстве.

Пейзажная сокровищница наполнена изображениями дивных уголков, природы приятных и уютных видов. Некоторые из них особенно хороши тем, что так и манят оказаться среди этой красоты и впитать её в себя, став её частью. Смотришь на них – и слышится шум моря, шелест ветра, крики птиц, ощущаются запахи и отдохновение прохлады. За счёт чего это происходит? Безусловно, тут не обходится без чисто изобразительного мастерства автора, способного заставить трепетать каждую травинку в олицетворении реальности изображаемого. Но мало этого: художник должен дать зрителю увидеть самого себя, зрителя на полотне.

Преподнести пейзаж необходимо лишь в том ракурсе, в котором любой, находясь он по ту сторону холста, самолично мог бы любоваться окружающим миром. Таким ярким объединяющим жестом начинающего художника может послужить любой предмет из окружающей действительности, помещённый в картину. Тем самым налаживается связь между воображаемым и действительным, и картина заявляет свои права на присутствие в этом мире. Как и наоборот: каждый, полюбовавшийся ею, получает залог своего сопричастия увиденным им дивным красотам, наполняясь ощущением полноты своего культурного бытия. На той самой, которой мысленно расположился юный художник, очарованный необъяснимым эффектом присутствия [3, с. 10].

Следующая методика называется «Вхождение в картину». Её применение используется на уроках с детьми младшего и среднего школьного возраста. Педагог во время занятия задаёт вопросы, которые должны активизировать воображение, способствовать вхождению в игровое состояние. Например: «Что в картине тебе уже знакомо?», «Что новое ты увидел на картине?», «Если бы ты вошел в картину, осмотрелся и прислушался, что бы ты увидел и услышал?» и т.п. Отвечая на подобные вопросы, ребёнок изучает художественно-познавательные средства. Обучающимся предлагается представить себя на месте изображенного человека, воссоздать предыдущие и последующие события сюжета картины. Это оживляет, усиливает, раскрывает все детали содержания, учит переживать вместе с изображённым человеком, сопереживать ему, будит детское воображение. Оживление картины – тактильно-чувственный приём. В процессе восприятия педагог предлагает ребёнку повторить мимику, движения, позу изображённых на картине людей [8, с. 75-80].

Методика «Словесное рисование» направлена на детализацию замысла, развитие психических функций в усвоении окружающей культуры. Это умение человека отражать на полотне или листе бумаги свои мысли и чувства на основе прочитанной сказки, стихов, басен или рассказов и т.д. Эти умения способствуют развитию связной речи детей и пополнению словарного запаса. Для развития словесного рисования нужно учить обучающихся преодолевать лексические пробелы, благодаря чему они смогут воспроизвести свои мысли на изображаемой картине. Основная масса детей поначалу испытывают сложности с выполнением этого задания. Ребёнок при словесном рисовании часто пропускает важные детали, просто пере-

числяет героев сказки. Постепенно, в процессе выполнения задания, у детей возникают широкие ассоциации с индивидуальными характерами и увлечениями своих придуманных героев, более смелое изложение своих мыслей. Разнообразные ассоциации при словесном рисовании легко создаются, если обучающимся указывают точку отсчета. Точка отсчета может быть словесной – несколько строк стихотворения, сказки, поэмы, задающие тему или начало. Точка отсчета для личностной ассоциации при словесном рисовании может быть короткое музыкальное сочинение. Уже после занятий словесного рисования у детей формируется умение «проникать» в мир героев литературных произведений, рисовать представляющие картины на базе демонстрирующих в тексте деталей и тонкостей [7].

Для примера рассмотрим словесное рисование определенного момента из сказки. Педагог начинает выразительно читать первую строчку: «Жил-был в одной из деревни мужичок». Каждый ребенок нарисует деревню по-своему, поскольку у него появляется ощущение, что они начали жить в этой деревне. И «мужичок» получится у всех по-разному: у кого-то он будет высоким, а у кого-то низеньким, или же со смешными усами. Когда педагог начинает разбирать первый эпизод детских рисунков, каждый ребенок описывает деревню и мужичка по-своему, хотя суть сказки остается одна. Между методиками «словесного рисования» и методикой «вхождения в картину» существует достаточно тонкая грань, поэтому часто они используются вместе.

Методика «Ведомое рисование» направлена на развитие созидательного и креативного личностного начала. Этот метод основан и разработан доктором философии и психологом М. Гиппиус. Благодаря этому методу человек вступает в плодотворный диалог с душой, диалог, который даёт возможность увидеть и высвободить творческие силы и скрытые способности.

Заниматься «ведомым рисованием» можно по-разному. Первый способ – свободное, спонтанное рисование с закрытыми глазами без какого-либо задания. Другой вариант – изображение так называемых первоначальных форм или перводвижений бытия, которые соответствуют архетипам К.Г. Юнга. Это занятие можно выполнять как с открытыми, так и с закрытыми глазами [5]. Когда ребенок рисует закрытыми глазами, у него включаются абсолютно другие психические функции. Он начинает чувствовать на другом уровне. Плоскость листа оценивается иначе, чем, когда он его видит. Плотность краски может ощущаться уже только пальцами. Воображение закрытыми глазами дает совсем другие безграничные возможности. В результате появляются неповторимые детские шедевры.

Методика «Ассоциированное рисование» позволяет обучающемуся открывать свои чувства, душевное состояние, вкусовые и осязательные чувства, основываясь на абстрактных и изобразительных композициях [4, с. 143-146]. Предоставляется задание отобразить в рисунках отдельные качества объекта, благодаря чему развивается детская фантазия. Желательно использовать широкие кисти и основные цвета. Ребенок интуитивно начинает наносить мазки красок, в результате чего создается абстракция. Педагог задает вопросы: «Что эти пятна вам напоминают?», «Какие ассоциации вам приходят в голову?». Дети, глядя на свои мазки, могут увидеть необычные формы или же движения определенных живых существ. После дети работают с тонкими кисточками, дорисовывают мелкие фрагменты, которые им нужны, для создания определенного окончательного рисунка. Где-то и сам педагог подсказывает, на то место, где нужно дорисовать детям линии для узнавания конечного результата.

Методика «Эко Арт-терапия» – это исследование собственной экологической идентичности через творческий процесс и природные метафоры, получение опыта личностного развития и внутренней гармонизации. Главная особенность метода состоит в применении взаимодействия искусства и природы. Искусство первоначально обостряет наше желание общаться с природой для обогащения собственной духовности и чувства единства с ней. Методика нацелена на возрождение эмоциональной связи человека с окружающим его миром, обретение утраченного органического чувства места и идентичности, гармонизирование отношений «человек и природа». Используется работа с природными материалами: песок, сухие ветки, трава и многое другое. При помощи использования разных природных материалов, творческие работы получаются у обучающихся выразительными и неповторимыми [3, с. 10].

Методика «Коллективного рисования» особенно успешна на начальных ступенях обучения, так как нацелена на совместную деятельность членов коллектива и формирование ме-

жду ними дружественных взаимоотношений [6]. Для работы требуются большие форматы бумаг и яркие художественные материалы – цветные белки или же художественную пастель. Самый важный момент здесь – создание атмосферы радостного рисования при совместном творчестве. Часто используется совместная работа родителей и их детей. Порой родителей эта методика очень увлекает. Задача педагога – вдохновлять, сохранять радостное мироощущение – это на самом деле привлекает детей. Постепенно все дети втягиваются в творческий процесс. Что очень важно в методике «коллективного рисования» - дети должны увидеть, что взрослым это интересно и тогда ребенок сам потянется к общению на занятиях или дома. Это творческое звено связывает родителей и детей. Большой плюс в коллективном рисовании, то, что можно использовать различные техники рисования. В практической деятельности по большей части применяются такие методики, как мыльная живопись, кляскография и т.д.

Практика преподавателей показывает, что чем больше уровень заинтересованности и художественных пристрастий у обучающихся, тем выше уровень психолого-коррекционных знаний, умений и навыков. В разделе с упомянутыми арт-терапевтическими методиками активно используют интеграцию с аудио музыкальным сопровождением. Так же используются аудио записи народного фольклора (к примеру: сказки, рассказы, притчи и т.д.).

Упомянутые методики арт-терапии, сформированные на применении включения методов изобразительного искусства, являются наиболее распространенными. Методики мотивируют обучающегося на креативную деятельность и развитие личностных качеств. В то же время применение этих методик обязывают преподавателя повышать свою квалификацию, уметь экспериментировать, иметь психолого-педагогическую подготовку, обладать определенными художественными навыками.

Подобные методы, приёмы и техники масштабно применяются в педагогике. С развитием информационных технологий и доступности информации становится необходимым применять новые способы вовлечения детей в образовательный процесс. Поэтому методики арт-терапии находят достойное место в системе дополнительного образования.

Примечания

1. Копытин А. И. Арт-терапия новые горизонты : учеб. пособие. Москва : Когито-Центр, 2006. 336 с.

2. Куненко Л. О. Использование арт педагогических методов в коррекционной педагогике // Современная педагогика. М., 2009. С. 47-50.

3. Кремнева Я. В. Общие методические аспекты организации образовательной деятельности в сфере дополнительного естественнонаучного образования детей // Методики арт-терапии в работе с детьми по программам дополнительного естественно-научного и художественно-эстетического направления. Симферополь, 2018. С. 10.

4. Мухина В. С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта : учеб. пособие. М., 1981. 245 с.

5. Психологи на b17.ru. Алматы (Казахстан), 2020. URL: https://www.b17.ru/blog/slave_drawing/ (дата обращения: 09.03.2020).

6. СмартАфиша. СПб., 2012. URL: <https://www.imaton.ru/topics/metody-art-terapii/> (дата обращения: 03.08.2012).

7. Социальная сеть работников образования. СПб. URL: <https://nsportal.ru/detskiy-sad/razvitie-rechi/2014/06/07/metod-slovesnogo-risovaniya-pri-rabote-s-detmi-doshkolnogo> (дата обращения: 07.06.2014).

8. Шкурихина Н. В. Методические рекомендации для педагогов дошкольных образовательных учреждений: полихудожественный подход к воспитанию ребёнка дошкольного возраста // Сборник для педагогов. Бердск, 2016. С. 75-80.

**ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ****CREATIVE THINKING FORMATION OF A PERSONALITY
IN MUSICAL TRAINING**

Настоящая статья представляет собой анализ формирования творческого мышления личности в музыкальном обучении. Автором приводятся основные теоретические положения процесса преподавания для достижения желаемого результата. Также характеризуются признаки творческого мышления, которые влияют на развитие обучающихся как личности. Особый акцент делается на поощрении творческой свободы. Описывается такое явление, как «музыкальное поведение».

The article represents the analysis of creative thinking formation of a personality in musical training. The author presents some main theoretical guidelines of the teaching process to achieve the desired result. The signs of creative thinking that affect the development of learners as individuals are characterized. Special emphasis is given to the creative freedom encouragement. Such phenomenon as "musical behavior" is described.

Ключевые слова: музыка, образование, творческое мышление, воспитание личности, интерактивные методы обучения, педагогика, мультимедийные технологии.

Keywords: music, education, creative thinking, personality development, interactive teaching methods, pedagogy, multimedia technologies.

В настоящее время музыкальное образование характеризуется как многоаспектный процесс воздействия педагога на обучающихся, в ходе которого осуществляется нравственно-эстетическое, художественное, интеллектуальное и эмоциональное развитие личности. Особого внимания заслуживает формирование творческого мышления, которое представляет собой обработку информации через образные, сенсорные, нестандартные мыслительные связи и концепции, которые приводят к принципиально новым решениям проблемной ситуации, к новым идеям и открытиям [4, с. 5]. Стоит сразу заметить, что в настоящее время данное понятие очень часто искажают и воспринимают немного по-разному. Так, многие родители думают, что если ребенок знает нотную грамоту или без ошибок исполняет какое-либо музыкальное произведение, то он «креативный». На самом деле нет.

Как было отмечено выше, творческое мышление включает в себя следующие признаки [2, с. 12]:

1. Решение проблемных ситуаций;
2. Навыки конвергентного и дивергентного мышления;
3. Поэтапное решение проблемной ситуации;
4. Новшество метода / ов решения проблемной ситуации;
5. Полезность такого новшества.

Для того, чтобы оптимизировать формирование творческого мышления у обучающихся, педагоги должны создавать ту среду, которая даст возможность построить собственное понимание музыки. В данном случае традиционным методам преподавания на смену приходят инновационные, такие как использование мультимедийных технологий, которые путем интерактивности позволяют обучающимся раскрыть свой потенциал. Так, например, существует множество ресурсов, которые дают возможность проверить знания в области музыки. Одним из них является сервис «Flowkey», который представляет собой новый метод обучения игре на фортепиано. Интерактивность заключается в том, что «Flowkey» показывает, как правильно играть на инструменте, и автоматически определяет правильность исполнения, поэтому с данным сервисом интереснее и легче изучать ноты и аккорды.

Другим «драйвером» творческого мышления является использование персонального компьютера и так называемых midi-технологии, которое представляет собой интерфейс музыкальных инструментов для обмена данными. На практике это выглядит так: midi-клавиатура соединяется с компьютером, где в секвенсоре (специальной музыкальной программе-студии) пользователю предоставляется возможность играть почти на любом инструменте. Ярким примером является Analog Lab, который представляет собой набор, как синтезаторов, так и полноразмерных фортепиано, а также цифровых пианино. Думается, что такой простор для творчества является одним из главных мотиваторов творческого мышления.



Рис. 1 Midi-клавиатура

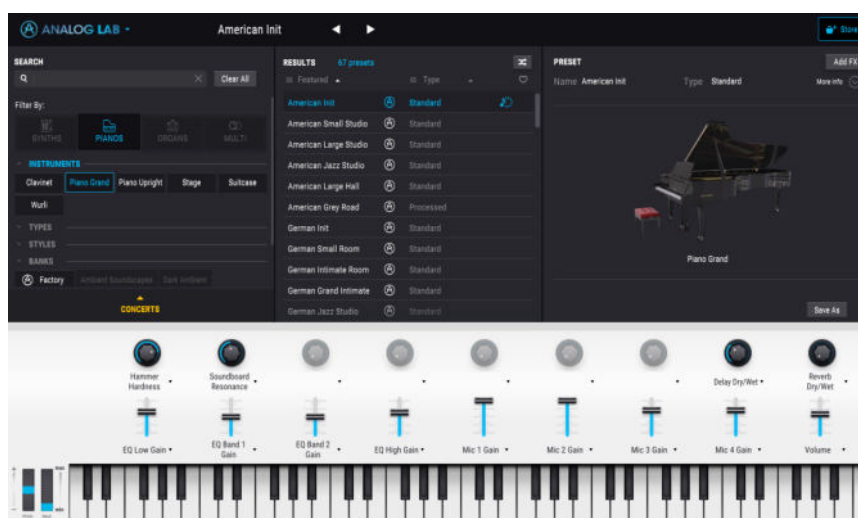


Рис. 2 Набор музыкальных инструментов Analog Lab

Некоторые ученые выделяют такое понятие, как «музыкальное поведение» и приводят три основных способа его выражения [1, с. 28]:

1. Прослушивание музыкальных композиций (наиболее распространенная деятельность);
2. Сочинение музыкальных композиций;
3. Исполнение музыкальных композиций.

Оптимальный процесс преподавания музыки включает в себя три вышеуказанных поведения, так как они взаимодополняют друг друга, так как прослушивание композиций предполагает ее начальный анализ; ее исполнение предполагает практическую деятельность; сочинение музыкальных композиций может выражаться не только в создании совершенно новой музыки, но и в импровизации при исполнении уже существующей.

Одним из очевидных критериев того, насколько успешен педагог, является степень, в которой обучающиеся могут самостоятельно принимать эстетические решения относительно музыки как слушатели, композиторы и исполнители / импровизаторы, результатом чего является «музыкальная независимость».

Творческое мышление — это не таинственный процесс, основанный на вдохновении или предназначенный только для тех, кого называют гением. Большинство ученых сходятся во мнении, что оно обусловлено проблемой и необходимостью ее решения [3, с. 3]. В музыке действия, связанные с сочинением, исполнением / импровизацией и анализом (прослушивание музыки или изучение письменных партитур) представляют конкретные проблемы, которые должны быть решены для создателя, которые требуют использования музыкальных знаний и музыкального воображения.

Поиск эстетически приемлемых ответов стал возможен благодаря стратегиям, которые включают движение между дивергентными и конвергентными навыками мышления - другими словами, способность генерировать ряд возможных решений и затем достигать единственного лучшего. Вызывает беспокойство тот факт, что большинство преподавателей музыки гораздо лучше обучают конвергентным навыкам, чем поощряют творческую свободу обучающихся.

Наконец, результат процесса творческого мышления всегда должен быть представлен каким-либо результатом. Так, музыкальные произведения принимают форму письменных композиций, музыкальных произведений, как предварительно составленных, так и импровизированных, и анализируют как письменные, так и мысленно представленные во время прослушивания. Все определения творческого мышления включают признак новшества, что может выражаться в открытии чего-то уникального и полезного для самого обучающегося.

Таким образом, творческое мышление представляет собой обработку информации через концепции, которые приводят к принципиально новым решениям проблемной ситуации, к новым идеям и открытиям. Для его формирования преподавателю необходимо использовать интерактивные методы обучения, которые включают в себя использование персональных компьютеров и других технологий, которые позволят обучающимся по-новому взглянуть на музыку в целом. Необходимо поощрять их творческую свободу, так как только благодаря ей происходит эстетическое, нравственное, художественное и интеллектуальное развитие личности.

Примечания

1. Гильманов С. А. Музыкальное поведение: цель, средство или результат общего музыкального образования? // Музыкальное искусство и образование. 2017. №2 (18). С. 25-38.

2. Голубцова М. В. Развитие самостоятельности музыкального мышления у начинающих в классе фортепиано // Молодой ученый. 2016. №5-3. С. 11-13.

3. Сотиболдиева М. К. Креативность и творческое мышление как важные составляющие профессиональных компетенций будущих педагогов // Вопросы науки и образования. 2018. №2 (14). С. 1-3.

4. Ткачева Е. Е. Музыкальное мышление способ формирования личности учащихся // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №51. С. 1-7.

ГЕОМЕТРИЯ ФИГУР В ОСНОВЕ РИСУНКА ЧЕЛОВЕКА

GEOMETRY OF FIGURES IN THE BASIS OF A HUMAN PICTURE

В статье приводятся методы построения рисунка фигуры человека с помощью циркуля и линейки: соотношение пропорций частей тела, применение деления окружности, геометрических фигур. Также рассматривается геометрия в основе построения фигуры человека через эстетический ракурс: видение человека через призму изобразительного искусства разных эпох.

The article presents the methods for constructing a human figure with the help of a compass and a ruler: the ratio of the body parts proportions, the use of circle division, geometric figures. Geometry is also considered in the basis of constructing a human figure through the aesthetic angle: the vision of a person through the prism of the fine art of different eras.

Ключевые слова: семантика, геометрия фигур, деление окружности, модель яйца, пропорции, равносторонний треугольник, ромб, градации цвета.

Keywords: semantics, geometry of figures, circle division, egg model, proportions, equilateral triangle, rhombus, color gradation.

К изображению человека и расчетам построения фигуры человеческого тела художники обращались с древнейших времен. В эстетических представлениях о пропорциях определенным образом выражалась картина мира и место человека в мировоззренческом пространстве. Например, в своей книге «Феномен человека» французский философ, биолог и антрополог Пьер Тейяр де Шарден пишет: «Мы вынуждены рассматривать человека как ключ универсума по двум причинам, которые делают его центром мира. Прежде всего, субъективно, для самих себя, мы неизбежно – центр перспективы» [5, с. 8]. Постулат о единстве человека и Космоса эпохи Античности, антропоцентризм эпохи Ренессанса, натурализм в понимании человека как части природы в эстетике искусства народов Востока и другие свидетельствуют о том, как важно понимание трактовки человека для представления картины мира какой-либо культуры.

В рассмотрении построения фигуры человеческого тела и его отражения как мировоззренческой картины мира лежит вопрос о взаимосвязи искусства и науки. На протяжении многих веков искусство являлось той областью, через которую выражались открытия, познания окружающего мира. В книге «Сакральная геометрия» авторов Джона Мартино, Миранды Ланди, Джейсона Мартино говорится: «Несмотря на научные открытия последних веков, сегодня мы так же далеки от понимания того, зачем мы здесь, как древние люди были далеки от создания карманного калькулятора. Тем не менее, наши далекие предки очень глубоко размышляли над природой человеческого сознания и считали, что душа в особой степени наполняется при занятиях прикладной геометрии» [4, с. 352].

Советский писатель, литературный критик С. Л. Львов в книге «Альбрехт Дюрер» писал: «Итальянские трактаты по искусству настойчиво говорили о близости живописи к науке. Итальянские художники были убеждены, что живопись должна опираться на арифметику и геометрию, на науки о числах, линиях, плоскостях и телах. Дюрер надолго решил, что секрет прекрасного всецело в руках науки» [2, с. 154]. А. Дюрер верил, что только наука позволит ему достичь прекрасного, занимаясь поисками канона красоты женской и мужской фигур.

В книге болгарских ученых Н. Николова и В. Харламбиева «Звездочеты древности» содержится интересное предположение, объясняющее построение мегалитического кромлеха Стоунхендж по принципу Цветка Жизни: «Сарсеновое кольцо-сооружение, производящее сильное впечатление своей грандиозностью. Вертикальные блоки имеют размеры в поперечнике 2х1 м и высоту около 5,5 м; масса каждого составляет примерно 25 т. Они вкопаны в

землю на глубину порядка метра. Любопытно, что центр кольца не совпадает с центром вала, а смещен в северном направлении на 90 см. Ряд соображений указывает на то, что эта ошибка была допущена сознательно» [3, с. 50-51]. «Сделаем еще один шаг к центру. Здесь нас ожидают пять гигантских арок; каждая сложена из трех камней в форме буквы П. Эти арки, называемые трилитами, вместе образуют нечто вроде подковы, открытой к входу в комплекс Стоунхендж» [3, с. 51]. Эти камни на виде сверху будто сложены в форме овала – лица человека, окруженного кольцом-аурой.

В данной статье рассматриваются вопросы изображения фигуры человека на основе геометрических построений. Например, на основе деления окружности на равные части. Обращение к данной теме связано с годами учебы автора статьи в Педагогическом колледже г. Улан-Удэ на художественно-графическом отделении, особенно с изучением дисциплины «Начертательная геометрия» (преподаватель О.А. Кабанова). Затем, собственный опыт преподавания рисунка в Детской школе искусств. В своей преподавательской практике применяю следующий метод: построение головы человека при помощи правильных геометрических фигур на основе «модели яйца». За основу берется окружность, делится с помощью циркуля и линейки на три равные части, к данной окружности добавляется по оси вторая окружность, ровно вдвое меньше первой. В итоге получился простейший и наиболее легкий способ построения «модели яйца». На основе этой модели начинается построение рисунка лица.

В работе Анри Лота «В поисках фресок Тассилин Аджера», написанной по результатам экспедиции в пустыню Сахара, в горный массив Тассилин Аджер, содержится много иллюстраций, фотографий наскальных изображений древних людей, в которых можно увидеть поиски-эксперименты идей в построении рисунка фигуры человека. Эти наскальные изображения поражают своей необычностью, и возможно, содержат скрытую информацию [1]. После просмотра иллюстраций из книги Анри Лота возникла идея нарисовать что-то схожее с изображениями на фресках Тассилин Аджера.

Второй этап работы заключался в построении фигуры человека на основе правильных геометрических форм, таких как окружность, равносторонний треугольник, квадрат. Рисунок фигуры человека был размещен на листе бумаги на координатную плоскость, что задавало верное направление в работе. Начало вырисовываться изображение фигуры человека, в данном случае женщины. Фигура женщины стоит на горизонтальной оси координатной плоскости, как будто на ватерлинии. Ватерлиния (англ. waterline) - это линия соприкосновения спокойной поверхности воды с корпусом плавающего судна. Девушка на картине стоит на линии как на канате, и через ее ладони проходят другие две линии-лучи. Первая линия соединяет сердечную чакру с центром оси координат. Вторая линия проходит через точку деления 22 и сердечную чакру. Эти две линии как два железных перила, которые помогают пройти человеку, ухватившись за них по лестнице жизни к источнику, расположенному на горизонте. Линия горизонта на картине проходит на уровне сердечной чакры изображенной девушки. Ширина условной лестницы на картине имеет 22 деления, а высота 33 деления – возраст Христа. Осевая фигуры человека, делящая ее на две части («серебряная нить»), проходит через точку № 11 на горизонтальной оси системы координат. Цифры 11 и 22 означали в древней науке «Нумерология» цифры учителя.

Когда были ближе освоены схемы начертания человеческой фигуры, возникла идея расположить схему шахматной доски, с ее зеркальностью в противоположной стороне, символизируя краеугольный камень. Также я применила схему фортепианной клавиатуры. В итоге на картине получился многослойный рисунок из разных схем. Картина дополнилась новыми линиями и содержанием, начала вступать в диалог со зрителем, открывая дополнительную информацию.

В связи с изучением данной темы были интересны и познавательны книги Боба Фриссела «В этой книге нет ни слова правды, но именно все так и происходит», Друнвало Мелхиседека «Древняя Тайна Цветка Жизни», содержащие концепции поисков в области пропорций фигуры человека на основе сакральной геометрии. В итоге, мы проникаемся пониманием того, что наш окружающий мир состоит из огромного количества различно организованных, взаимообусловленных компонентов, которые объединены между собой множеством связей, обладающих конкретной структурой, формой, динамикой, складывающихся в понятие систе-

ма, а системность – это организованность и структура – геометрия. После перенесения схем на рисунок фигуры человека и позднее на картину, работа дополнилась недостающими линиями. Наложенные друг на друга различные геометрические рисунки, схемы начали складываться во взаимодополняющие тонкие структуры рисунка изображения женской фигуры. Каждая линия отвечала за что-то в рисунке, корректировала, уточняла, передавала структуру построения. Вся эта работа напоминала сборку какого-то механизма из разных винтиков и деталей.

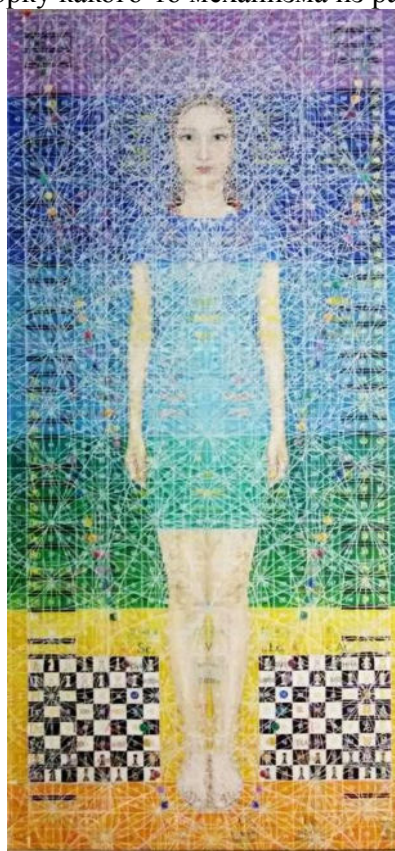


Рис. 4 Ханхатова Туяна
«Женская формула мироздания».
Холст, масло. 140x80. 1997-2008 гг.

Объем статьи не может полностью раскрыть все содержание исследования по данной теме, но исходя из изучения геометрии в основе рисунка человека, мы углубляемся в эстетику народов, мировоззренческую картину мира, тесную связь наук: геометрии, математики, химии, изобразительного искусства, культурологии и других, с целью осознания феномена человека как части Вселенной.

Примечания

1. Анри Лот. В поисках фресок Тассилин Аджера. Л. : Искусство, 1973. 118 с.
2. Львов С. Л. Альбрехт Дюрер. 2-е изд. М. : Искусство, 1985. 319 с.: 23 л. ил., портр. (Жизнь в искусстве).
3. Николов Н., Харалампиев В. Звездочеты древности : пер. с болг. М. : Мир, 1991. 296 с. : ил.
4. Сакральная геометрия, нумерология, музыка, космология, или КВАДРИВИУМ: от Пифагора до наших дней / Д. Мартино [и др.]. М., 2016.-416 с. (Золотой фонд эзотерики).
5. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М. : Прогресс, 1965. 362 с.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ
СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА ПО ВНЕДРЕНИЮ НОВЫХ ФОРМ РАБОТЫ С
СЕЛЬСКОЙ МОЛОДЕЖЬЮ
(НА ПРИМЕРЕ ОЛЬХОНСКОГО РАЙОНА ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ)**

**ARTISTIC PRACTICES AS A TOOL FOR IMPLEMENTING A SOCIO-CULTURAL
PROJECT TO INTRODUCE NEW FORMS OF WORK WITH RURAL YOUTH (THE
OLKHON DISTRICT OF THE IRKUTSK REGION AS AN EXAMPLE)**

В данной статье автором на примере реализации социокультурного проекта рассмотрено вовлечение детей и молодежи в социокультурную деятельность и приобщение к экологической культуре посредством художественной практики. Социокультурный проект по созданию галереи под открытым небом в с. Сахюрта Ольхонского района позволил не только создать профильное направление работы сельского клуба, конкурентоспособного и актуального учреждения культуры в современных условиях, но и активизировал молодежь.

The author considers the involvement of children and youth in socio-cultural activity and their immersion into ecological culture through artistic practice giving the example of the socio-cultural project implementation. This project to create a gallery in the open-air in the village of Sakhyurta in the Olkhon district allowed not only to put forward a special direction in the work of the rural club, a competitive and actual cultural institution in modern conditions, but also to activate young people.

Ключевые слова: художественные практики, социокультурное проектирование, сельская молодежь.

Keywords: artistic practices, socio-cultural projecting, rural youth.

Ведя разговор о художественном творчестве и художественных практиках села, надо понимать особую специфику возможностей их внедрения. Жизнь селянина традиционно основывалась на таких крестьянских ценностях, как земля, труд, дом, природа, уважительное отношение к старшим. Обострившиеся проблемы сельской российской молодежи, по своей сути, представляют собой проблемы не только современного молодого поколения, но и всего общества в целом, от решения которых зависит не только сегодняшний, но и завтрашний день нашего общества. Эти проблемы, с одной стороны, взаимосвязаны и исходят из объективных процессов, протекающих в современном мире – процессов глобализации, урбанизации, информатизации и т.д. С другой стороны, они имеют свои специфические особенности, опосредованные современной социокультурной, экономической действительностью и проводимой в отношении молодежи политикой. Выведение сельских территорий из состояния социо-культурно-экономического кризиса возможно только при грамотном создании базиса, «почвы» для обеспечения достойных условий жизни сельчан. И речь должна идти не только об обеспечении населения рабочими местами – это конечно приоритетная задача, но нельзя забывать о воспитании сельской молодежи, являющейся «посевным материалом» для той самой «почвы» для взращивания российского села [3].

«Исторически сложилось, что Россия является многонациональным и многоконфессиональным государством, поэтому региональные исследования национальных, религиозных, культурных отличий имеют особую значимость, без которых невозможно составить целостную картину развития нашего государства» [1, с. 1]. Это в полной мере касается и участия в художественной жизни населения. Учитывая такие факторы, как условия и образ жизни в сельской местности, культурные потребности молодежи и возможности, необходимы как традиционные, так и новые формы работы с населением. Наиболее продуктивными, на наш взгляд, являются те, что позволяют непосредственно включать молодежь в художественную

жизнь в качестве зрителей или прямых участников. В этом случае как участие, так и эмоциональное восприятие причастности способствуют формированию эстетической личности, гражданской позиции, патриотичности, приобщенности к истории и культуре своей страны и своей малой родины.

Традиционные сельские клубы по-прежнему вместе с сельской библиотекой остаются на селе единственными очагами культуры. Сколько бы ни появлялось новаций, такие клубы еще долго будут оставаться главными проводниками культуры в российской провинции, где население медленнее перестраивается к новым социокультурным условиям, где хранят верность традициям, где устойчивее социальные связи. В провинции у культурно-досуговых учреждений отсутствуют конкуренты в лице театров, кинотеатров, музеев, галерей, даже библиотеки сегодня имеются не в каждом сельском населенном пункте. Именно поэтому клубы остаются центрами массовой и общедоступной досуговой деятельности, позволяющей людям реализовать свои интересы и увлечения, свои творческие потенции, в целом приобщаться к культуре и искусству. Село Сахюрта – это небольшой населенный пункт, с численностью населения около двухсот человек. Одной из главных задач местной администрации и работников клуба является массовое привлечение молодежи к полезному и культурному проведению свободного времени, с целью сохранить население села. Основными направлениями работы клуба являются мероприятия художественно-творческого, спортивного, патриотического, нравственного, экологического воспитания.

В 2019 году сотрудниками клуба села Сахюрта Ольхонского района Иркутской области был реализован проект по приобщению к экологической культуре посредством художественного творчества. Организация и проведение данного мероприятия было связано с двумя главными факторами. Во-первых, в XXI веке главной проблемой культуры является экологический кризис, поэтому на современном этапе развития цивилизации наиболее актуальными становятся проблемы взаимоотношения человека с окружающей средой, все больше внимания уделяется экологическому образованию, формированию экологического сознания и экологической культуры. Во-вторых, село Сахюрта расположено на берегу о. Байкал перед паромной переправой на остров Ольхон, являющегося популярным местом для туристов со всего мира. Федеральная трасса проходит «сквозь» село, по которой на остров проезжает порядка 100 тысяч человек в год. Для привлечения туристов было построено огромное количество туристических баз, конечно, имеется неорганизованный отдых «диких» туристов. Всем известно, что где люди, там и мусор. С таким количеством туристов и их бытовыми отходами сложно справиться силами жителей села. В результате у подрастающего поколения родной край, который они должны любить, гордиться, прославлять, беречь и работать над его процветанием, ассоциируется с грязью, огромным количеством отходов и, главное, безразличием людей к красотам и уникальности Байкала, отнесенным ЮНЕСКО к объектам мирового культурного природного наследия.

Эти проблемы могут быть сняты только посредством реализации важных для всех жителей совместных социокультурных проектов, которые направлены на сохранение культурной идентичности, общих культурных кодов и дальнейшего общественного развития на их основе. В связи со сложившейся ситуацией работниками культуры был разработан и успешно реализован социокультурный проект «ЭКО-PARTY», который дал возможность:

- внедрить новые формы художественных практик в работе с детьми, молодежью и семьями в целом;
- создать пространство для проведения художественных мероприятий молодежной инициативной группы;
- создать благоприятные условия и интерес к художественному творчеству;
- приобщить к сохранению природного наследия;
- привлечь внимание туристов к экологической ситуации данной территории посредством создания галереи под открытым небом и показа экологической культуры глазами местного населения.

В рамках проекта было реализовано одновременно несколько важных задач: создание условий реализации творческих инициатив в детско-юношеской аудитории, художественное оформление поселкового пространства, приобщение молодежи к проблемам экологической

культуры и показ значимости ее участия в сохранении природы и озера Байкал. Молодежь, как наиболее динамично реагирующая группа на все то, что не принято считать традиционным, обнаруживает наибольшую активность в освоении новых возможностей и форм проведения свободного времени (благо, именно эта демографическая группа обладает им в наибольшей степени по сравнению с работающим населением) [2].

Программа реализации данного проекта была осуществлена в период с 6 июня по 15 октября 2019 года. Ниже приведем таблицу, в которой наглядно показаны все мероприятия, проведенные работниками клуба культуры с. Сахюрта.

№п/п	Наименование услуги/мероприятия	Описание услуги/мероприятия	Даты проведения мероприятий
1	«Сахюрта в красках»	Конкурс рисунков	16.06.2019
2	«Наше место»	Оформление современного творческого пространства в клубе для проведения мероприятий молодежного объединения	Июнь 2019
3	«Экофильм»	Показ экологических роликов на тему «загрязнения Байкала» в сельском клубе. Проведение викторины о Байкале	20.06.2019
4	«Мы за чистый Байкал»	Конкурс лозунгов и девиза проекта	25.06.2019
5	«Чистота залог здоровья»	Уборка берегов Байкала с местными жителями	30.06.2019
6	Рисуем вместе	Мастер-классы по рисованию на стенах клуба и картин с художницей из г. Иркутск	Июль 2019
7	«Эко – вечер»	Показ экологических фильмов и роликов на центральной улице	Каждый вечер пятницы в летний период
8	Галерея под открытым небом	Оформление приусадебных ограждений картинами на главной улице.	Июль 2019
9	«Чистота залог здоровья»	Уборка берегов Байкала с местными жителями	15.08.2019
10	Анкетирование	Опрос местных жителей и туристов о значимости оформленного общественного пространства	Август 2019
11	День Байкала	Уборка побережья с местными жителями, игровая программа, вручение грамот и благодарностей участникам проекта	Сентябрь 2019
12	Работа инициативной группы молодежи	Выявление новых инициатив, подготовка новых акций и проектов инициативной группы, вовлечение новых участников и партнеров, продолжение работы по активизации местного сообщества	Июнь-октябрь 2019

В нашем проекте мы хотели показать детско-юношеской аудитории, что от них, в первую очередь, зависит сохранение природы родного края. В проекте «ЭКО-PARTY» они выступали в роли дизайнеров и художников картин, отражающих их виденье родного края, обращаясь с призывом беречь их дом. Картины размещались на главной улице села Сахюрты, представляющей собой галерею под открытым небом. Главным арт-объектом стало здание сельского клуба, на стенах которого был проведен мастер-класс. Также в рамках проекта был организован конкурс рисунков и лозунгов.

В процесс реализации проекта в волонтерскую деятельность была вовлечена детско-юношеская аудитория и взрослое население в количестве 50 добровольцев и огромное количество людей, исчисляемое тысячами, в качестве зрителей. Участие в процессе создания галереи помогло приобщить детей и молодежь к экологической культуре, дало им ощущение важности и значимости их участия в проекте и привлекло внимания туристов к охранению и бережному отношению к природе. Также оценкой результата проекта является изменение поведения детей и молодежи и творческого осмысления природного и культурного наследия региона.

Таким образом, у детей и молодежи появилось место, где они смогли проявить инициативу в занятиях творчеством. Внедрение инновационного вида деятельности позволило осуществить творческие замыслы команды проекта, создать профильное направление работы сельского клуба, конкурентоспособного и актуального учреждения культуры в современных условиях. Такая художественная практика, как создание галереи под открытым небом стало первым опытом в нашем селе. Конечно, он не может сравниться с подобными галереями в городах, поскольку у нас не имеется специалистов в данной сфере. Однако у местного населения и туристов вызвал только положительные эмоции и отклики. Этот проект получит продолжение.

Примечания

1. Амгаланова М. В. Исторические судьбы деятелей культуры и литературы и их произведений во второй половине XX – начале XXI вв.: «реабилитированная» культура // Культура и искусство. 2018. № 4. С. 1-7. URL : https://author.nbpublish.com/pki/article_25541.html (дата обращения: 18.02.2019).

2. Климов Р. В. Воспитание сельской молодежи как фактор развития села // Вестник сельского развития и социальной политики. 2014. №2 (2). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-selskoy-molodezhi-kak-faktor-razvitiya-sela> (дата обращения: 05.10.2018).

3. Молодежь новой России: образ жизни и ценностные приоритеты. М. : Ин-т социологии РАН, 2007. 95с. URL : <http://www.isras.ru/publ.html?id=1008> (дата обращения: 17.04.2020).

АРТ-РЫНОК В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ ART MARKET DURING THE PANDEMIC

Статья о влиянии состояния кризиса на рынок художественного искусства в разное время, об уникальности кризиса в условиях пандемии, и как это отразилось на арт-рынке.

The article is about the influence of crisis condition on the market of artistic art at different times, the uniqueness of crisis during the pandemic and how it affected the art market.

Ключевые слова: арт-рынок, арт-бизнес, аукционная торговля, онлайн-аукционы, международный рынок искусства, арт-дилеры, аукционные дома, галереи, экономический кризис, эпидемия, коронавирус, пандемия.

Keywords: art market, art business, auction trade, online auctions, international art market, art dealers, auction houses, galleries, economic crisis, epidemic, coronavirus, pandemic.

Становлению рынка искусства в современном виде способствовал кризис американской экономики 1981–1982, переключивший внимание инвесторов с фондового рынка на альтернативные долгосрочные активы, в первую очередь предметы искусства. В свою очередь, интерес к искусству спровоцировал его изучение в качестве финансового инструмента, так, появился Artprice и первые ценовые индексы. Одновременно правительство США приняло поправки к закону о меценатской деятельности, сделав более привлекательной благотворительность в области культуры и искусства.

С началом 2020 года рынок искусства переживает серьезные потрясения. Политическая нестабильность, экономический кризис и эпидемия – это факторы, которые одновременно негативно и существенно влияют на рынок искусства. Отдельно выделим политическую турбулентность — термин, которым объясняют торговые войны и борьбу за власть. В эпоху информации все эти факторы приводят к локальным кризисам и ощутимо отражаются на рынке искусства — в первую очередь потому, что в XXI веке он из сообщества региональных рынков стал действительно международным и трансграничным, поэтому ослабление развития любого мирового региона сказывается на рынке в целом.

Можно провести анализ объемов продаж и ценовую динамику искусства во время различных социально-экономических потрясений, чтобы составить определенный прогноз, как арт-рынок поведет себя в дальнейшем. Но в новейшей истории рынок искусства никогда ещё не сталкивался с эпидемией на уровне пандемии.

Эпидемии являлись историческими спутниками развития искусства и появления арт-рынка. Бубонная чума в Европе помешала рождению первого прообраза арт-ярмарки в Венеции в XIV веке. В последующие три века, между вспышками эпидемии «черной смерти», творили мастера итальянского Возрождения, были унесены чумой Ганс Гольбейн и Тициан, родились Иероним Босх и Питер Брейгель, Тинторетто писал свои величайшие работы в здании, предназначенном для чумного карантина в Венеции. В XVII веке стал развиваться рынок светского искусства в Нидерландах, и этому способствовало отступление чумы из Северной Европы. В XVIII-XIX вв. лютовали эпидемии брюшного тифа, холеры и туберкулеза, а художники-праерафаэлиты романтизировали болезненную красоту перенесших туберкулез женщин, пример тому великолепный Тулуз-Лотрек. Жизнь художника унес тот же туберкулез. В XX веке современная медицина, казалось бы, победила все страшные массовые эпидемии. Но 2016 году эпидемия вируса Зика во Флориде поставила под угрозу Art Basel Miami Beach, однако ярмарка состоялась в положенные сроки и даже показала хороший результат посещаемости и продаж. Спустя год – разрушительные последствия урагана Ирма потрясают ярмарку Art Basel, для художников из Майами, пострадавших от урагана, MCH Group (компания-владелец бренда Art Basel) создала специальный фонд, раздав местным художникам по \$500. Вновь по-

страдала Art Basel в 2020 году из-за коронавируса, первой среди крупных игроков рынка отменила проведение намеченной ярмарки в Гонконге и перенесла продажи в режим онлайн, за ней пекинская Jingtart, миланская miart, а также Art Paris, Art Berlin и Art Dubai. Ярмарка TEFAF в Маастрихте (Нидерланды) была закрыта после обнаружения коронавируса у одного из участвовавших галеристов. При этом сразу после открытия TEFAF успела сообщить о снижении на 27% числа VIP-гостей на вернисаже ярмарки – традиционном дне совершения большинства крупных сделок [1]. Закрыл офисы в ряде стран и перенёс торги на более поздний срок аукционный дом Christie's. Многие международные музеи (в первую очередь – итальянские) заявили о создании интерактивных версий текущих выставок и постоянных экспозиций для посетителей, которые не могут въехать в страну по причине пандемии.

На первый взгляд, ситуация с пандемией может показаться выигрышной на арт-рынке: увеличилось количество доступного искусства, переведенного в цифровой формат, провоцирует желание зрителя в дальнейшем приехать в музеи и галереи, чтобы увидеть коллекции вживую. Перенесенные либо отмененные ярмарки и торги могут создать эффект «отложенного спроса», побудив коллекционеров с удвоенной энергией совершать покупки после разгерметизации рынка. Тем более, что рынку искусства требовалась некоторая перезагрузка, исходя из данных отчетов Art Basel & UBS 2019 и 2020 годов [2]: в частности, рост количества появившихся в продаже предметов (предложения) в процентном отношении уступал ценовой динамике продаж и обороту глобального рынка в целом (спросу). Однако в экономике фактор отложенного спроса работает, только если у покупателя сохраняется свободный капитал, а нынешняя пандемия несет за собой серьезный экономический кризис и потерю капитала у потенциальных игроков рынка. По прошествии двух месяцев с начала реальной пандемии, по оценке аналитического центра Oxford Economics [3], потери мирового ВВП от распространения коронавируса в 2020 году могут составить до \$1,1 трлн, что вдвое больше прогнозируемых убытков. К началу марта 2020 года из-за вируса уже длительное время не работают 11 млн человек, которые не производят и не потребляют товары и услуги в обычном режиме, далее – колоссальные экономические потери, страх и паника среди людей, совершение алогичных поступков. Полная изоляция длится более двух месяцев, далее – постепенный выход из самоизоляции, отсутствие определенности.

Возникают вопросы по выходу из сложившейся кризисной ситуации, в том числе это касается арт-рынка. Когда ярмарка отменяется или переносится, деньги галерее не возвращаются – они заранее оплатили павильоны и логистику. Ярмарки переносят события на неопределенный срок, в лучшем случае сохраняя прежние условия для галерей. Но галереи ожидают встречи с клиентами. И нет никаких гарантий, что коллекционеры будут готовы подстраивать свои графики социальных и бизнес-вопросов под новые сроки ярмарок и международных перелетов. Устранение последствий пандемии может принести самые непредсказуемые результаты. Кроме того, смогут ли ярмарки исполнить свои обязательства перед галереями? В среднем галереи посещают четыре ярмарки в год, а условия большинства крупных ярмарок предполагают предоплату минимум за полгода. Соответственно, к началу 2020 года среднестатистическая галерея уже оплатила две из четырех ярмарок: из них одна отменилась или перенеслась, другая находится в подвешенном состоянии (например, Art Basel в Базеле в конце июня). Офисы ярмарок функционируют круглогодично – 11 из 12 месяцев сотрудники работают над привлечением коллекционеров, в периоды турбулентности – усиленно. Не имея возможности получить доход от билетов или спонсорских контрактов, сегодня ярмарки поддерживают собственный штат и офис за счет предоплаченных галереями денег в ожидании лучших времен. Когда же они наконец наступят, средств на исполнение обязательств может не оказаться в достаточной мере. Вывод – галереи, скорее всего, понесут серьезные убытки.

Аукционные дома, на первый взгляд, находятся сегодня в наиболее выигрышном положении – в их распоряжении есть три канала продаж: публичные, частные и онлайн-торги. Однако первые сегодня переносятся, вторые испытывают серьезную конкуренцию с крупными дилерами калибра Ларри Гагосяна и Дэвида Цвирнера, а интернет-пространство обещает испробовать Art Basel взамен физической ярмарки в Гонконге. Добавим сюда необходимость содержать штат и платить аренду (особенно это касается крупных домов с международными филиалами) – крайне невыигрышная ситуация. Онлайн-аукционы также не спасаются от пан-

демии – они обязаны принимать и инспектировать работы для торгов лично (речь о тех, кто заботится о репутации), следовательно, карантин для них равносителен фактическому прекращению деятельности. Добавим сюда возникшие проблемы с логистикой предметов искусства: международные грузоперевозки работают, но транспортные компании из-за увеличения сроков на таможенное оформление грузов и мерами предосторожности, вынуждены задерживаться в пути на неопределенный срок.

Интересна и стратегия аукционных домов в периоды кризиса. В 2007-2009 гг. и 2016-2017 гг. аукционы отказывались от практики ставить продавцов в лист ожидания и фокусировали свое внимание на работах, которые не требовали от будущего покупателя дополнительных непомерных затрат на доставку и установку. Другими словами, принимали к продаже наиболее мобильные и эргономичные предметы искусства. На второй год кризиса аукционные дома существенно снижают количество работ, выставленных на аукцион со средним эстимейтом более \$10 млн, – объем продаж уменьшается, но процент проданных лотов удерживается в районе средних исторических значений.

Выигрывают в условиях кризиса арт-юристы, которые специализируются на неустойках в связи с форс-мажорными обстоятельствами, если в контрактах определены эпидемии. К сожалению, эффект «отложенного спроса» [4] в данном случае с арт-рынком не сработает – на выходе из эпидемии коронавируса нас будет ждать экономическая рецессия. Ранее в кризисные периоды рынок искусства всегда реагировал на общеэкономический спад с опозданием, тем самым сглаживая резкие перепады в цифровом выражении. Но в 2020 году этот период проходит в условиях карантина, вся прежняя работа остановлена.

В условиях самоизоляции вынужденно расцвел жанр посещения выставок онлайн. Рассказ квалифицированного гида способен увлекать и вдохновлять, но виртуальные впечатления перед реальными — всего лишь поверхностная иллюзия. Особенно если речь идет об экспонатах, которые по своей природе «офлайновые», а не смоделированы в компьютере. Особые ощущения реального общения с искусством, живую энергетику художественного произведения и атмосферу выставки не сможет заменить ни одно продвинутое технологическое чудо! Нет сомнений, что именно выставки возьмут на себя роль локомотива, который начнет вытягивать за собой застоявшееся за время карантина большое музейное и выставочное хозяйство. Понятно, что сопутствующие проблемы коснутся выставок одними из первых. За последние недели появилось немало информации о том, что прежние выставочные планы на 2020 год у большинства институций оказались порушены. Пострадали перспективы гастрольных показов внутри страны, нарушились планы зарубежного сотрудничества. Все заинтересованные лица осознают важность восстановления всех процессов отрасли в целом и с огромным энтузиазмом примутся «залечивать раны», искать новые пути и решения.

Как правило, экономические кризисы сотрясают наш мир каждые 10-15 лет. Любой кризис делится на следующие периоды: рецессия (падение рынка), депрессия (полная остановка процессов без движения рынка), рост (неизбежный процесс, как бы ни хотелось обратного некоторым пессимистичным СМИ) и стагнация (относительно устойчивый рынок в период между пиком и началом новой рецессии – без общей паники, но и без инноваций и роста). В прежние времена после периода депрессии, вслед за ростом общего рынка, следовало восстановление и показателей рынка искусства – в 90 % случаев с превышением докризисных объемов продаж. Например, падение на мировых финансовых рынках, которое началось в 2007 году, существенно не влияло на объем продаж искусства вплоть до 2009 года, когда в наиболее дорогом сегменте произошло резкое сокращение числа приобретаемых предметов искусства. Работы художников, находящихся на момент рецессии на пике маркетингового продвижения, кризис затронул наименьшим образом. В течение 2008 и 2009 годов одни из лучших результатов на аукционном рынке показали кинетические скульптуры Александра Колдера. В течение всех 18 месяцев кризиса чуть более 50 % лотов были проданы с превышением эстимейта, что сделало Колдера одним из лучших «кризисных» авторов. Допускаем, что многие покупатели держали в уме скорое открытие музея художника в Филадельфии, которое должно было состояться в 2008 году и заставить существенно вырасти цены. К слову сказать, строительство музея было заморожено в связи с кризисом и не возобновлено до сих пор – возможно, о нем снова вспомнят в 2020 году, чтобы активизировать продажи [5].

История экономических потрясений последних 150 лет показывает, что даже на стремительную рецессию рынок искусства реагирует с запозданием. Если после нескольких месяцев спада начинается затяжная депрессия, большинство коллекционеров с высококачественными работами будут держать их до следующего роста рынка. Те из владельцев, кто будет нуждаться в денежном потоке для поддержания основного бизнеса, попробуют продать искусство и столкнутся с двумя негативными сценариями: на приватном (галерейном) рынке им будет предложено сделать большой дисконт, а на публичном их намерениям помешает искусственная регуляция рынка. Одновременно аукционные дома будут искусственно сдерживать предложение, понимая, что из двух зол – снижения объемов продаж и уменьшения количества проданных лотов – они сделают выбор в пользу первого. В результате сокращения предложения цены, как правило, остаются относительно стабильными для произведений известных художников и тех, кто находился на пике маркетингового продвижения на момент рецессии. Современные авторы с более короткой историей испытывают большую волатильность цен (буквально: сильное отклонение от средних цен, как в сторону увеличения, так и уменьшения), которая затем может сказаться на выстраиваемой репутации из-за негативного баланса проданных и непроданных лотов. Другими словами, в периоды экономического кризиса рынок искусства не падает – падает покупательная способность большинства игроков. Причем падает не сразу: в первый год общемирового кризиса коллекционеры с деньгами покупают работы у тех, чьи нервы сдали от одного слова «рецессия». В той же последовательности рынок и восстанавливается: сначала общеэкономическая ситуация, а затем и объемы продаж искусства (поскольку оно не является предметом первой необходимости после окончания периода депрессии).

Примечания

1. Artsy – Discover Fine Art. URL: <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-despite-three-galleries-dropping-coronavirus-tefaf-maastricht-fair-will-proceed-planned> (дата обращения: 05.05.2020).

2. The Art Basel and UBS Global Art Market Report. URL: <https://www.artbasel.com/theartmarket> (дата обращения: 05.05.2020).

3. Oxford Economic. URL: <https://www.oxfordeconomics.com/my-oxford/publications/540003> (дата обращения 05.05.2020).

4. Observer. URL: <https://observer.com/2019/08/art-market-2008-recession-lessons-auctions/> (дата обращения: 06.05.2020).

5. Art market. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-markets-weather-recession-flop> (дата обращения: 06.05.2020).

СОВРЕМЕННЫЙ АРТ-РЫНОК И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В РОССИИ

MODERN ART MARKET AND COLLECTING OF ART WORKS IN RUSSIA

Рынок искусства – это не только механизм купли-продажи предметов искусства, но и живое, развивающееся пространство, где сталкиваются экономика, социология, искусство, философия и политика. В данной статье приведен анализ состояния современного арт-рынка в России на примере проблем и перспектив регионального коллекционирования художественных произведений. В конце статьи даны ссылки на некоторые интернет ресурсы, связанные с данной темой.

The art market is not only the mechanism for buying and selling art objects, but also a lively developing space where economics, sociology, art, philosophy and politics collide. The article analyzes the condition of modern art market in Russia taking the problems and perspectives of regional collecting of art works as an example. At the end of the article there are references to some Internet resources connected with the topic.

Ключевые слова: искусство, арт-рынок, рынок искусства, арт-бизнес, культурные ценности, арт-рынок России, коллекционирование, коллекционирование искусства, коллекционирование искусства в России.

Keywords: art, art market, art business, cultural values, the Russian art market, collecting, art collecting, art collecting in Russia.

Согласно сложившейся практике в мире сегодня под рынком предметов искусства или арт-рынком понимают сферу товарно-денежных отношений, которые складываются между юридическими и физическими лицами по поводу купли-продажи предметов искусства. При этом, к предметам искусства относят объекты материальной и духовной культуры, имеющие художественное, историческое, научное и этнографическое значение (в частности произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства).

Современный арт-рынок имеет фрагментированный характер. Первичный рынок произведений искусства формируется создателями арт-объектов (художниками) и заказчиками. Вторичный рынок предметов искусства представляет собой покупку, перепродажу или обмен ранее созданными и проданными предметами искусства между коллекционерами, галереями и музеями. В настоящий момент вторичный рынок вышел на первый план. По оценкам экспертов, каждая седьмая продажа — работы, которые ранее уже были проданы на аукционе.

Мировой рынок предметов искусства очень специфичен и не вписывается в общие каноны обыкновенной рыночной системы. Здесь большое влияние оказывает не только качество произведения, но и человеческий фактор – вкусы и запросы потребителей искусства, которые имеют свойство меняться. Контроль цен на этом рынке практически не возможен [1].

За тридцать лет арт-рынок в России пережил несколько подъемов и спадов, но по-прежнему остается не включенным в международный арт-бизнес и работает по своим законам.

По мнению ряда экспертов, российский рынок предметов искусства находится на стадии формирования. Негативным фактором, тормозящим его развитие, является низкая прозрачность рынка, что отпугивает потенциальных инвесторов, в том числе зарубежных. Также сказывается слаборазвитая система экспертизы, которая способствует росту подделок на рынке. Наблюдается нехватка «качественного» товара - количество знаковых работ на рынке уменьшается. В РФ, по мнению отечественных галеристов, можно найти много талантливых художников, которые никак не продвигаются: не проводят собственных выставок, не имеют собственного присутствия в Интернете (веб-сайт, аккаунты в соцсетях) и/или полиграфиче-

ского представления своего творчества и т.д. Такая ситуация объясняется слабым институтом галерей, а также отсутствием мощной профильной государственной политики (как, например в Китае). Кроме того, рынок достаточно чувствителен к внутренним и внешним политическим событиям.

Любой рынок – это всегда баланс спроса и предложения. Рынок искусства не исключение: за предложение на нем отвечает художник, спрос обеспечивает коллекционер. Аукционные дома, галереи, дилеры - регуляторы рынка, в теории обеспечивающие баланс и экосистему между коллекционером и художником, на практике довольно часто искусственно увеличивают или уменьшают цены на произведения, исходя из конъюнктуры. И только развитый вкус коллекционера, его образованность в истории искусства и ценообразовании может помешать регуляторам влиять на рынок.

Термины «коллекционер» и «коллекция» в какой-то степени одни из древнейших понятий на Земле. Поиск предметов (для их последующей систематизации на полезные и опасные) и погоня за определенной целью были основными занятиями древних людей. Спустя много тысяч лет ничего не изменилось, разве что интерес современных коллекционеров к собирательству и охоте мотивируется эстетическими, вкусовыми и искусствоведческими предпочтениями.

«Во все времена коллекционирование вносило значимый и весомый вклад в культурную жизнь государства. На основе частных и любительских коллекций рано или поздно возникают великие галереи и исторические музеи. Любой коллекционер - это историк, который вносит свой вклад в сохранение современных реалий для нашего потомства, нашего будущего» [2, с. 303].

Особенно интересны с этой стороны региональные коллекции. Разнообразие и самобытность художественных традиций формирует оригинальных мастеров, мало известных на федеральном (не говоря уж о мировом) уровне. Грамотный подбор произведений таких мастеров поддерживает и развивает уникальность культурно-исторического наследия региона и страны в целом.

Плюсы коллекционирования «местных» художников:

- возможность покупать напрямую у художника или у его наследников, соответственно отсутствие проблем с провенансом работ;
- эмоциональная близость с произведениями - коллекционер непосредственно знаком с местом и контекстом возникновения данной работы;
- относительно недорогая цена – зачастую стоимость произведения у художника определяется покупательской способностью населения, которая в провинции ниже, чем в «столицах».

Отрицательные стороны регионального коллекционирования:

- отсутствие качественной искусствоведческой экспертизы – коллекционеру приходится опираться исключительно на свои знания, опыт и чувство вкуса;
- большие затраты на продвижение местных авторов на столичных площадках;

В настоящий момент в РФ не предусмотрено никаких налоговых льгот для меценатов и дарителей предметов искусства государственным музеям. Отсутствие налога на богатство и наследование предметов искусства, по мнению экспертов, – единственные «условно» положительные моменты для развития института коллекционеров в РФ.

Несмотря все сложности своего увлечения, коллекционеры, кроме финансовой поддержки художников, принимают активное участие в культурной жизни страны - предоставляют свои коллекции музеям для организации тематических выставок, осуществляют просветительскую деятельность, организуют мастер-классы и пленэры для профессионалов и любителей и т.д.

Прогнозировать будущее арт-рынка в России во время пандемии затруднительно. Тем не менее, кризис, возможно, принесет и положительные результаты – постепенно будет расширяться предложение качественного искусства во всех рыночных сегментах, в том числе в нижнем и среднем ценовом. Современные коммуникации поддержат растущий интерес к искусству – появятся новые онлайн-платформы, которые станут местом встречи художников,

коллекционеров и галеристов. Согласно результатам исследования Analytic Research Group, уже сейчас в РФ существует несколько форматов онлайн продаж: интернет-магазины офлайн-галерей; агрегаторы, предлагающие широкий ассортимент продукции различных авторов; собственные сайты художников с возможностью заказа, и т.д. И, если, в рамках помощи бизнесу государство предпримет ряд смягчающих мер (например, либерализацию процедуры экспорта произведений искусства, упрощение выдачи разрешений на вывоз для антикварных картин, отмена экспортных разрешений для современного искусства и т.д.), то российский арт-рынок имеет все шансы на развитие.

Примечания

1. Седых И. А. Российский рынок предметов искусства. М. : Ин-т «Центр развития» НИУ ВШЭ, 2018. URL: <https://dcenter.hse.ru/> (дата обращения 10.05.2020).

2. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 2. / гл. ред. П. А. Клубков ; рук. проекта С. И. Богданов. М. ; СПб. : ВЛАДОС : Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2002.

**МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА –
НОВЫЙ ФОРМАТ ИСКУССТВА**
MULTIMEDIA ART EXHIBITION – A NEW FORMAT OF ART

Статья посвящена художественной выставке – коммуникативному каналу трансляции материальных и духовных ценностей культуры. Рассказана краткая история художественных выставок в России. Особое внимание уделяется современному – мультимедийному – формату художественной выставки. Показаны отличительные особенности мультимедийной художественной выставки. Делается вывод о взаимодополняющем характере мультимедийного и традиционного выставочных форматов.

The article is devoted to an art exhibition - a communicative channel of transmitting material and spiritual cultural values. A brief history of art exhibitions in Russia is written. Particular attention is paid to the modern multimedia art exhibition format. The distinguishing features of the multimedia art exhibition are shown. The conclusion is made about the complementary nature of multimedia and traditional exhibition formats.

Ключевые слов: художественная выставка, материальные и духовные ценности культуры, мультимедийные технологии, мультимедийный выставочный формат.

Keywords: art exhibition, material and spiritual values of culture, multimedia technologies, multimedia exhibition format.

В современном мире выставки являются одной из важных форм человеческого общения. Под «выставкой» понимают временную демонстрацию каких-либо объектов для всеобщего обозрения, обладающую широким разнообразием [4, с. 99]. По цели показа выставки могут быть просветительно-познавательные или коммерческие. Особое место среди выставок занимают *художественные*. Под художественными выставками понимаются показы экспонатов, относящихся к деятельности в области искусства. На художественных выставках могут быть представлены акварель, живопись, графика, предметы декоративно-прикладного искусства, костюмы, ювелирные украшения, предметы быта определенных эпох и т.п. [1, с. 284]. Художественная выставка является каналом коммуникации, транслирующим связь времен: история прошлого возрождается в настоящем; посетители художественной выставки, изучая экспонаты, получают информацию о жизни, укладе, обычаях, традициях, взглядах и предпочтениях давно ушедших поколений, т.е. познают их материальный и духовный мир, приобщаются к материальным и духовным ценностям культуры. Организация и проведение художественных выставок в стране свидетельствуют о развитой общественной и культурной жизни ее народа.

История художественных выставок восходит к VI в. до н.э., когда впервые публично демонстрируются художественные произведения в Древней Греции. Традиция художественных выставок возобновилась в Европе в эпоху Возрождения. Так, в XV-XVI вв. в Италии произведения искусства показывались публике во время праздничных шествий. Позже, в XVII в., их могли увидеть жители Голландии и Фландрии на рынках и ярмарках. Во Франции художественные выставки появились в 1653 г.: парижская Королевская академия живописи и скульптуры предоставляла публике возможность увидеть работы художников и скульпторов, являющихся ее членами; с 1699 г. эти показы переместились в Лувр. В XVIII в. регулярные художественные выставки стали проводиться при Академиях художеств многих европейских государств, в том числе с 1765 г. в России при Петербургской Академии художеств [4, с. 99]. В XIX в. художественная выставка становится основной формой участия искусства в общественной жизни европейских стран, ареной борьбы художественных направлений.

Организация и проведение первых художественных выставок в России датируется XVIII в. Это было обусловлено возрастающими культурными контактами нашей страны с иностранными государствами. Первоначально в Россию стали ввозиться гравированные листы, а в дальнейшем – скульптуры и картины. Первыми художественными выставками можно назвать экспозиции картин, которые коллекционировались и экспонировались со времен Петра I [4, с. 99]. Так, первая светская картинная галерея появилась в Петергофе, в увеселительном дворце Монплеизир. В ней была представлена коллекция картин, приобретенная Петром I на аукционе в Амстердаме [4, с. 99]. Дочь Петра I, императрица Елизавета Петровна, была любительницей произведений искусства и активно приобретала их. Во время ее правления было организовано несколько выставок-экспозиций полотен известных итальянских и голландских мастеров. Император Петр III активно коллекционировал произведения искусства, которые были выставлены в созданной им картинной галерее в Ораниенбауме. Подражая вкусам и увлечениям императоров, поиском произведений искусства занялись богатые частные лица. Так, граф Разумовский не только приобретал, но и заказывал картины итальянским мастерам; граф Воронцов собрал великолепную коллекцию произведений искусства, путешествуя по Италии в 1740-годы; граф Шереметев и граф Шувалов приобретали картины «славнейших итальянских, французских, нидерландских и голландских мастеров прежних времен» [4, с. 99-100]. Эти живописные полотна были размещены как экспозиции в их в частных домах.

В России середины XIX в. художественные выставки проходили, в основном, в Санкт-Петербурге и Москве, и посещать их могли москвичи и петербуржцы. Так, раз в три года, в Санкт-Петербурге, в здании Академии художеств, открывалась «большая» выставка, представлявшая публике творчество не только известных мастеров, но и молодых художников. В промежутках между «большими» выставками в тех же залах организовывались ежегодные экспозиции учеников Академии художеств с целью демонстрации их творческих успехов [1, с. 290]. Иногда на «больших» и ежегодных выставках Академии художеств можно было увидеть полотна зарубежных знаменитостей.

Со второй половины XIX в. художественные выставки в России становятся привычным явлением [3, с. 19]. А сложный и противоречивый характер развития русского искусства в конце XIX – начале XX вв. обусловил резкое увеличение их числа.

С середины 20-х годов XX в. началась массовая организация выставок в музеях. Их целью было привлечение в залы нового посетителя, который не умел ходить в музей и никогда там не был, следовательно, воспринимал такую форму культуры как чуждую. В этом смысле художественная оболочка музея являлась исключительно важной для восприятия материала: она усиливала его, действуя на эмоциональную сферу, обостряла и делала интенсивнее работу мысли. Кроме того, изменился подход к организации выставочных экспозиций: они стали доходчивыми и доступными для понимания зрителя нового времени, который в массе своей не обладал глубокими культурными познаниями [2].

Позже в СССР художественные выставки, предназначенные для широких масс, играли большую культурную, образовательную и воспитательную роль. В наши дни обмен региональными и национальными художественными выставками способствует культурному сближению народов и развитию мировой культуры.

Развитие инновационных цифровых технологий в начале XXI в. привело к появлению нового – мультимедийного – формата художественных выставок. В 2014 году в России впервые была проведена мультимедийная выставка «Ван Гог alive», инициированная австралийской компанией Grande Exhibition. Российским посетителям выставки такой формат пришелся по душе, и вскоре подобные проекты стали активно разрабатываться и внедряться в нашей стране. Одним из примеров таких мультимедийных выставок является проект ростовской креативной студии Р-АРТ (ГК «ДонЭкспоцентр») «Иван Шишкин. Одинокие леса», где посетители могут увидеть более 100 подлинников великого живописца из музейных комплексов, находящихся в разных уголках страны: Русского музея, Третьяковской галереи, музеев Татарстана, Астрахани, Таганрога, Пензы, Нижнего Новгорода, Ханты-Мансийска и Краснодара. Выставочный проект «И. Шишкин. Одинокие леса» носит просветительский характер и призван открыть посетителям не только живописный мир картин, но и познакомить их с творческим путем и личной драмой всемирно известного русского пейзажиста, о которой известно

совсем немногим. Таким образом, мультимедийная выставка превращается не в простой просмотр картин, а в увлекательное путешествие по жизни и творчеству художника и носит характер образовательного проекта [5].

Другими примерами могут служить мультимедийные выставки полотен маринистов, модернистов, сюрреалистов, французских импрессионистов, которые ежегодно проводятся в крупных и средних российских городах: Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Красноярске, Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде, Воронеже и т.д. Посетителям таких выставок открывается возможность посмотреть на ожившие полотна великих мастеров живописи, прикоснуться к их судьбе и творчеству.

Вместе с тем, с появлением выставок мультимедийного формата возникает вопрос: не вытеснят ли они традиционные экспозиции картин?

Для начала опишем, что такое мультимедийная выставка. Представьте себе, что вы находитесь в просторном темном зале, стены которого по всему периметру оборудованы экранами различной конфигурации. Экраны могут располагаться и на потолке. Они представляют собой огромные панорамные полотна, на которые проецируются оцифрованные подлинники картин. Разнообразная форма экранов способствует достижению максимальной реалистичности изображений, а их предельная четкость достигается с помощью лазерных проекторов. Благодаря анимации и изображению мельчайших деталей картин создается иллюзия «ожившего» полотна (так, на выставке маринистов посетитель видит бушующие волны, а на полотнах импрессионистов будут распускаться цветы и летать птицы). Для усиления эффекта в зале звучит инструментальная музыка, одна мелодия сменяет другую, вместе они задают определенное настроение и дополняют изображения. Например, в звуковом сопровождении проекта «Иван Шишкин. Одинокие леса» можно услышать свыше 20 всемирно известных музыкальных произведений русских композиторов. Показ полотен может сопровождаться не только музыкой, но и комментариями о жизни и творчестве художников; сценарий предварительно прорабатывается искусствоведами. Например, в разработке сценария выставки «Иван Шишкин. Одинокие леса» принимали участие ведущие искусствоведы Дома-музея И.И. Шишкина Елабужского государственного музея-заповедника.

На полу комфортабельного зрительного зала находятся мягкие и уютные пуфики-мешки. Посетители выставки предпочитают удобно расположиться на них и наслаждаться видом полотен с наилучшего ракурса. Показ идет сеансами, во время которых посетители знакомятся непосредственно с работами художников, краткими комментариями к ним и фактами их личной и творческой биографии. Продолжительность сеанса 30-40 минут, после чего все повторяется сначала. Зритель платит только за вход, так что сеансы он может смотреть в неограниченном количестве.

Посещение такого мероприятия привлекает большое количество самой разнообразной публики: родителей с детьми, молодежи, пенсионеров, просто одиноких людей, желающих приобщиться к искусству (например, за год работы выставки «И. Шишкин. Одинокие леса» ее посетили более 70000 человек). Мультимедийная выставка – это не просто качественное и впечатляющее цифровое шоу, помогающее отлично провести досуг. Отметим, что ценители искусства находят много положительного во взаимодействии современных технологий и живописи. Во-первых, посредством слайд-шоу и небольших видеороликов происходит не просто показ картин, но выстраивается сюжет, помогающий увидеть эволюцию творчества художника. Во-вторых, светомузыкальная композиция поддерживает художественное произведение, отчасти передавая замысел и ход мыслей создателя полотен.

Разница между традиционной и мультимедийной художественной выставкой проста: традиционная требует от зрителя напряженного внимания, направляет его мысль на постижение художественного замысла создателя картин, открывает возможности для зрительской интерпретации полотен: новое время рождает новые интерпретации, отчего произведения искусства наполняются новыми смыслами, продолжают «жить» в культуре. На мультимедийной выставке посетитель чувствует себя абсолютно расслабленно, воспринимает происходящее на уровне ассоциаций, чему способствуют удобные кресла, расслабляющая музыка и автоматическая смена изображений, а также уже подготовленный сценаристами комментарий. На наш взгляд, посещение мультимедийной выставки оставляет впечатление пребывания на очень ка-

чественном научно-популярном киносеансе. Итак, мы считаем, что новый – мультимедийный – формат выставок не заменит, а дополнит традиционный, подобно тому, как электронная книга дополнила бумажную или кинематограф дополнил театр. На сегодняшний день мультимедийная выставка – прекрасный вариант проведения досуга, а что будет завтра – покажет время.

Примечания

1. Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX – начала XX в. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2010. № 2. С. 284-294.

2. Майстровская М. Т. Музеи революционной России. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/muzei-revoljucionnoi-rossii> (дата обращения: 20.03 2020).

3. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX в.: 70-80-е гг. М. : Наука, 1997. 224 с.

4. Чеботарёв А. М. Первые художественные выставки в России // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 99-100.

5. Шишкин И. И. Одинокие леса. URL: <https://www.r-art.ru/news/zhiteli-krasnoiarska-uvidiat-unikalnuiu-multimediiu-vystavku-ivan-shishkin-odinokie-lesa> (дата обращения: 21.03 2020).

**МУЗЕЙ И АРТ-РЫНОК. ОПЫТ РАБОТЫ ВЫСТАВКИ–ПРОДАЖИ «АРТ-БЭЛИГ»
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ****MUSEUM AND ART-MARKET. THE EXPERIENCE OF THE EXHIBITION AND SALE
WORK “ART-BELIG” OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF
BURYATIA**

В статье рассмотрен опыт внедрения художественного рынка в музейную деятельность на примере выставки-продажи «Арт-Бэлиг» Национального музея Республики Бурятия. Отмечается важность опыта работы выставки-продажи в музее как необходимой площадки для развития системы социокультурных и экономических отношений, обеспечивающих материальный фундамент развития современного искусства Бурятии.

The article considers the experience of the National museum of the Republic of Buryatia in introducing art market into the museum activity taking the exhibition and sale “Art-Belig” as an example. The importance of the experience of the exhibition and sale work in the museum as a necessary ground for enhancing the system of socio-cultural and economic relationships that provide the material basis for the modern art development in the Republic of Buryatia is noted.

Ключевые слова: музей, рынок, выставка, художник, искусство, экономика, культура.

Keywords: museum, market, exhibition, artist, art, economics, culture.

Национальный музей Республики Бурятия является одним из ведущих музеев региона, который на протяжении многих лет выступает гарантом деятельности в сохранении исторической памяти, в актуализации объектов культурного и музейного пространства, в создании территории культурного и природного наследия. В настоящее время деятельность музея характеризуется активным внедрением информационных технологий, освоением новых методик использования гуманитарных ресурсов и повышением требований к качеству музейных услуг. Одним из важных направлений работы является полноценное внедрение рыночной экономики в деятельность музея. Так как в контексте современных тенденций радикально изменяется взгляд на культуру как на стратегический ресурс новой экономики, обеспечения инновационного развития страны [2]. Значительное влияние на ситуацию во всем мире оказывает художественный рынок (арт-рынок).

Художественный рынок как неотъемлемая часть художественной жизни является связующим звеном между художественным творчеством и художественной культурой общества в целом. Он выступает регулятором взаимоотношения художника и публики, выполняя синхронно ряд социальных функций: информационную, посредническую, ценообразующую, стимулирующую, регулирующую и социокультурную. И таким образом, художественный рынок в большей степени является объективно необходимой системой социокультурных и экономических отношений, обеспечивающих материальный фундамент развития искусства [1]. При этом ведущую роль в продвижении произведений изобразительного искусства и художников на рынок играют именно музеи, выставки, биеннале и т.д.

Одним из первых в регионе в этом направлении начал работать Национальный музей Республики Бурятия. Так, на площадке Художественного музея им. Ц.С. Сампилова, в 2012 г. была открыта выставка-продажа произведений художников Бурятии «Арт-Бэлиг».

Арт-Бэлиг - это проект, ставящий своей целью предоставить художникам возможность показать свои произведения широкой публике. Слово «арт» – переводится с английского, как «искусство», а «бэлиг» в переводе с бурятского языка означает «подарок». С первых же дней выставка выступает связующим звеном между творцом и зрителем – потенциальным покупателем.

Идея создания площадки для показа современного искусства с возможностью дальнейшей продажи принадлежит руководству музея и была организована при поддержке Министерства культуры Республики Бурятия в лице министра культуры Т.Г. Цыбикова.

Художественного рынка в Бурятии к началу 2000-х годов не существовало. Исключением был небольшой художественный салон на улице Ленина в полуподвальном помещении, куда периодически художники приносили свои работы на реализацию. Продажи произведений искусства были спонтанными из мастерских художников. Арт-рынок формировался стихийно, частично выходя на улицы, часть оставалась в тиши мастерских. Художественный музей им. Сампилова с самого своего основания активно сотрудничал с Бурятским региональным отделением «Союза художников». Во многом благодаря тесной дружбе музея и Союза художников стала возможной успешная реализация уникального на тот момент в Бурятии проекта выставки-продажи современного бурятского изобразительного искусства. Позже в городе появились частные галереи-салоны, как «Орда», «Галерея искусств народов Азии», «Галерея-магазин Зам» [3].

Но, тем не менее, Арт-Бэлиг при музее Сампилова остается особым художественным пространством. Особый статус профессиональной платформы придает именно то, что выставка организована в специализированном учреждении культуры. В условиях коммерциализации искусства и значительных изменений в системе художник - аудитория на авансцену выходят музеи, музейные кураторы, арт-дилеры и т.д. [3]. История аукционных рекордов наглядно доказывает: лучшая реклама для картины, выставленной на продажу, - участие в престижной музейной выставке незадолго до торгов. Попав в музей, произведение автоматически становится объектом культурного и художественного значения, работой более значимого масштаба. И музеи, представляя на выставках или же продвигая произведение художника, возвышают его имя, повышают рейтинг его произведений, а, следовательно, и их стоимость [1].

Также музеи, выступая культурно-просветительскими центрами, становятся местом для профессионального сотрудничества широкого круга специалистов: музейных кураторов, дизайнеров, искусствоведов, которые имеют возможность дать экспертную оценку произведениям художников. С первых дней работы экспозиция Арт-Бэлига стала такой площадкой для диалога между кураторами выставки, искусствоведами и художниками. Ежегодно тренды в искусстве меняются и иногда сложно для художников проследить эти быстрые изменения. Куратор выставки имеет возможность непосредственно тесно работать с различными гостями, туристами, узнавать их интересы и строить экспозицию согласно последним трендовым изменениям для создания и демонстрации конкурентоспособного культурного продукта, отражающего региональную специфику. Выставка стала местом, где эксперт-куратор может в какой-то мере направить молодых художников на новые темы для своих работ.

Современные художники в своем творчестве сочетают богатое национальное наследие и реальность современного искусства, приспособив ее для выражения собственных взглядов на мир, текущее время, создавая тем самым уникальный неповторимый колорит бурятского искусства. Они возрождают исконно бурятские ремесла: гобелен, дарханское дело – кузнечное и ювелирное, резьба по дереву, роспись минеральными красками, и создают синтез современного и традиционного – национального. Немалую часть можно увидеть в Арт-Бэлиге [3].

В 2016 г. пространство салона обновилось: был сделан ремонт, установлены витрины, организовано пространство для отдыха. Так, за прошедшие восемь лет около трех тысяч произведений мастеров Бурятии были представлены в стенах этого зала.

Сегодня в экспозиции представлено более 500 предметов 120 авторов. В одном ряду выставляются работы именитых и малоизвестных, молодых, подающих надежды художников. Важно, что Арт-Бэлиг имеет возможность представлять художников старшего поколения, которые вошли в историю изобразительного искусства Бурятии: это натюрморты М.Я. Метелкиной, пейзажи Э. Аюшеева и М.З.Оленникова, композиции Т. Манжеева, а также этюды И.Х.Алтаева и многих др.

Основой же экспозиции выставки Арт-Бэлиг являются живописные работы современных художников: Д.Д. Лыгденов, Ш.-Ж.Ц. Раднаев, Н.А. Соктоева, О.Т. Козлов, Б.Т. Тайсаев и мн.др. Из современников любовью у посетителей выставки пользуются работы заслуженного художника России Б.Д. Доржиева. Благодаря своему особому почерку с нотками декоративно-

сти Бальжинима Доржиев создал большое количество полотен, на которых изобразил свои излюбленные образы. В первую очередь, следует выделить женский образ – это божественные красавицы, очаровательные и трогательные девушки, мудрые матери, а также работы в стиле «ню». Б. Доржиев работал в качестве главного художника Бурятского драматического театра, что накладывает отпечаток на его творчество художника. Театральное искусство – динамичное, эмоциональное стало очередной вехой, обогатившей его художественный опыт. К примеру, отголоски декора можно увидеть в натюрмортах художника – созданные маслом «вкуснейшие» груши на столе и мастерски написанные акварелью маки.

Широта выставки охватывает все жанры изобразительного искусства. Тайный мир шаманизма, древние сказания отражены в графических работах Евгения Болсобоева. Через контраст черного и белого он показывает ритмы и линии, соединяющиеся в ночные хороводы - ехоры, костры, камлания, родовые обоо, священные деревья и духи-предки. Выполненные в приглушенно-темных тонах работы художника лаконичны и выразительны. Одним из современных графиков, представляющий свои работы на выставке, является художник Жаргал Зомонов. На выставке представлены его серии «Шаманы», «Мировое дерево», «Путешествие шамана», «Ожившие петроглифы Ольхона», лист «Сказание о солнечной девочке», серия литографий «Знаки». Жаргал Зомонов, используя разнообразные графические техники, выразительные образные средства, создает листы, отмеченные декоративностью, неожиданным видением архаических образов и сюжетов из бурятских легенд [3].

На выставке «Арт-Бэлиг», кроме живописи и графики, представлены скульптура, мелкая пластика, резьба, ювелирные украшения, посуда, авторские изделия, литературная и сувенирная продукция и т.д. Ваяния не только из бронзы, но и из кости и нефрита бурятских мастеров занимают 1/3 часть всей экспозиции выставки. Бронзу представляют милovidные девушки Буянто Ошорова, добродушные скульптуры Юрия Эрдынеева, герои легенд Валерия Гагапова, разнообразная пластика молодого художника Владимира Иванова и трехмерные абстракции Зандана Дугарова, который в 2019 г. презентовал в Арт-Бэлиге коллекцию скульптур из нефрита, созданную мастерами Фонда возрождения старобурятского искусства «Буряад зураг» [1].

Тематика произведений, представленных на выставке, говорит о высоком интересе гостей, посетителей музея к вещам самобытным, идущим из глубин традиций. Источники бурятской материальной культуры, которые раньше носили утилитарный характер и были забыты, новыми красками входят в современную жизнь бурятского народа, и становятся достаточно востребованным товаром на арт-рынке республики. Гобелены из конского волоса, деревянные резные сундуки стали высокохудожественными изделиями. На выставке «Арт-Бэлиг» представлены гобелены Баярмы Дамбиевой, заслуженного художника Республики Бурятия, члена Союза художников России. Гобелены Баярмы Дамбиевой сразу узнаваемы: их отличает от работ других мастеров не только техническая манера исполнения, но и особая деликатность и тонкость. А резные сундуки из натурального дерева Ч. Дугарона и А. Цыденова стали популярными предметами для приданого современной невесты. Как и прежде украшением сундуков стало сочетание геометрических и растительных мотивов, образующих сложное красивое узорочье [3].

Традиционные бурятские серебряные украшения прославляли в XIX в. своих авторов далеко за пределами республики. Ныне изделия современных белых дарханов (ювелиров), получивших дар по наследству, занимают особую нишу в культуре народа. Украшения приобрели новые формы дизайна, но сохранили национальные черты: орнаменту, технику и качество. На выставке представлены работы известных мастеров серебра Б.Г. Жамбалова, Х.Ж. Дашицыренова, А.Чинбат.

Сегодня выставка «Арт-Бэлиг» выполняет важную информационную функцию, которая включает совокупность упоминаний о мастерах в художественной критике, биографических текстах, в СМИ, специальной профильной литературе и т.д. В широком смысле - это информирование публики о творчестве молодых художников для широкой публики.

Именно Арт-Бэлиг открыл имя талантливого молодого скульптора Владимира Иванова, выпускника отделения художественной обработки металла Восточно-Сибирского государственного института технологий и управления. Сегодня Владимир продолжает свое обучение

в знаменитой Санкт-Петербургской академии им. Штиглица. Начинающий художник в 2015 г. впервые представил свои работы в салоне Арт-Бэлиг и получил поддержку. В 2016 г. прошла первая персональная выставка молодого художника.

Открытием среди народных мастеров стала Роза Хохлова - автор эксклюзивных аксессуаров в технике фелтинг - сухого и мокрого валяния. Стильные и эффектные броши, варежки, различные фасоны головных уборов и шарфы с натуральным шелком необыкновенно уютные и радующие глаз украшения любого наряда. «Шерстяная акварель» позволяет автору создать нежные переливы красок, как сочных и ярких, так и пастельных.

Среди уникальных бурятских серебряных украшений в «Арт-Бэлиг» представлены работы юного ювелира Александры Миткиной. Стильные и оригинальные украшения, созданные из серебра, смелым и нестандартным решением ее ювелирных изделий со вставками гербария в эпоксидной смоле, вызывают большой интерес у посетителей выставки.

В последние годы Арт-Бэлиг ведет тесное сотрудничество с мастерскими и студиями. Так, в витринах выставки представлены ставшие уже национальным брендом изделия из керамики и фарфоровая посуда первой и пока единственной мастерской керамики «Домбо». Великолепная посуда, элитные аксессуары для сервировки и предметы арт-декора с авторскими принтами бурятских художников отличаются изящностью пропорций в сочетании с высоким качеством. ДОМВО воспроизводит произведения Бальжинимы Доржиева, Анатолия Цыденова и сестер Ирины и Ольги Ертахановых, известных в мире как проект Ю Ер. Коллекционная посуда «Домбо» из благородного костяного фарфора стала одним из самых популярных подарков, приобретаемых в «Арт-Бэлиг» [3].

Обновление экспозиции выставки происходит постоянно. Еще одним прорывом на художественном рынке города стали серии музейных текстильных сувениров: сумочки, косметички, подушки, гобелены, платки и многое другое, которые появились в салоне в 2019 г. Это красочные принты по мотивам картин знаменитых художников республики из фондов Художественного музея им. Ц.С. Сампилова.

Выставка-продажа «Арт-Бэлиг» известна далеко за пределами региона и стала важным звеном в инфраструктуре культурного туризма республики. Выставочная атмосфера привлекает как специалистов-искусствоведов, так и любителей бурятского искусства. На выставке «Арт-Бэлиг» пополняют свои коллекции яркими работами бурятских мастеров искусств многие сибирские музеи и крупные коллекционеры. Салон развивает сотрудничество с частными галереями и коллекционерами: галерея Валентины Романовой (Красноярск), галерея Бронштейна, частный коллекционер М. Кравцов, галерея «Диас» Дианы Салацкой, галерея «Гороо» Дмитрия и Лины Ермантович (Иркутск), галерея Льва Бардамова (Улан-Удэ).

Таким образом, музейный проект «Арт-Бэлиг» можно считать одним из первых опытов внедрения функций арт-рынка в республиканских музеях. И в настоящее время Художественный музей является важным плацдармом в регионе для дальнейшего развития арт-рынка.

Примечания

1. Арт-рынок: теория. URL: https://artandyou.ru/art/art_rynok_teoriya (дата обращения: 27.04.2020).
2. О Государственной программе Республики Бурятия "Культура Бурятии" (с изм. на 2 марта 2020 г. URL: <http://docs.cntd.ru/document/473811380> (дата обращения: 30.04.2020).
3. Содбоева И. А. Искусство в подарок. URL: <http://muzeyrb.ru/en/2015/12/31/iskusstvo-v-podarok/> (дата обращения: 25.04.2020).

АНАЛИЗ МАРКЕТИНГА ТЕАТРОВ И АНСАМБЛЕЙ МОНГОЛИИ

THE ANALYSIS OF MARKETING OF THEATRES AND ENSEMBLES OF MONGOLIA

Вклад и роль сферы искусства и культуры в общественно-экономическую жизнь растёт из года в год, и в некоторых странах уже стала занимать ключевые позиции. По сравнению с другими в нашей стране данная отрасль является относительно молодой. В данной статье проанализирована маркетинговая деятельность (модель BSC) 63-х театров и ансамблей Монголии, взятых методом квотной выборки для определения состояния маркетинга.

The contribution and role of the sphere of art and culture in the social and economic life have been growing from year to year and in some countries it has already become leading. In comparison with other countries this sphere is young. The article analyses the marketing activity (model BSC) of 63 theaters and ensembles in Mongolia taken by the method of quota sample for determining marketing condition.

Ключевые слова: монгольская культура, рынок, театр, ансамбль, потребитель театра, маркетинг, реализация маркетинга, удовлетворённость потребителей.

Keywords: the Mongolian culture, market, ensemble, theatre consumer, marketing, marketing implementation, satisfaction of consumers.

Культура и искусство является одним из главных определяющих факторов развития и прогресса любой страны или народа. С каждым годом растёт доля вклада искусства и культуры в экономику развития той или иной страны, а в ряде стран стала занимать ключевые позиции и это можно увидеть на примере таких стран, как США, Великобритания, Тайвань, Республика Корея, Сингапур, Гонконг, некоторых европейских стран. Согласно статистике 2018 года общий объём продаж мировой культуры, составил 67,4 миллиардов долларов США, что превышает от объёма продаж предыдущего года на 6%. Наибольшую часть, а конкретнее 84% от мирового рынка культуры составляют США (44%), Китай (21%), Великобритания (19%) и в этой сфере работают более 2,7 миллиона людей в 296540 организациях культуры и искусства [1].

В Монголии на 2018 год сфера культуры составляет 0,4 процента от Валового внутреннего продукта ВВП, а количество организаций культуры доходит до 903 (*что составляет 1,05% всех организаций*), число работников культуры составляет 7041 (*это 0,56% от всех работающих*). Организации и работники культуры оказали услуги более 12,351,000 пользователям [2].

Главными назревающими проблемами культуры и искусства Монголии на сегодняшний день можно считать: 1) низкий уровень реализации маркетинга, это понятие пока не сформировался окончательно, 2) слабое развитие исследования этой сферы деятельности, 3) слабо развита культурно-правовая среда, 4) недостаток высокопрофессиональных кадров, слабый уровень мастерства, 5) плохое условие и среда. Вот основные факторы [3]. Отсюда наглядно видна действующая роль маркетинга в интенсивности развития отрасли культуры, какое значение имеет правильное ведение маркетинга в повышении общественно-экономической отдачи, повышении рентабельности. Для улучшения реализации маркетинга и увеличения рентабельности в первую очередь нужно дать объективную оценку на сегодняшнюю маркетинговую деятельность. Но, к сожалению, по результатам наших исследований, большинство маркетеров культурных организаций не работают в этом направлении, не придают значения этому важному критерию – постоянно давать полноценную оценку реализации маркетинга. Хотя некоторые стараются дать оценку, но эти попытки не дают должных результатов, так как не соответствуют методически полному анализу оценки. Именно по этой причине я, как

исследователь, попыталась подготовить анализ и дать истинную оценку нынешней ситуации маркетинга культурной сферы, выбрав предметом исследования театры и ансамбли и сделать соответствующие выводы.

Ситуация в сфере театров и ансамблей Монголии

История мирового театра длится около 2600 лет и за этот долгий период смогла приобрести свой индивидуальный образ и развиваться, воплотив в себя все особенности национальной традиции культуры, искусства, красоты, характера мышления (Дэмидбаатар. Л., 2017). В нашей стране в 1922 году впервые было принято решение членов временного Совета Центрального Комитета Ревсомола «О создании театральной дружины», а в 1928 году VII Съезд МНРП принял решение «О принятии мер по поддержке художественной самодеятельности и создании профессионального театра». Именно с решением этих документов начинается история развития театральной культуры в нашей стране. Незаменимый вклад театрального искусства в общественную экономику можно увидеть из результатов многих источников различных исследований.

Театры и ансамбли являются одной из главных подотраслей рынка культуры и искусства Монголии. Ниже излагаются статистические данные театров и ансамблей:

Таблица 1. Некоторые статистические данные государственных предприятий культуры. Театры и ансамбли, 2008-2018 гг.

№	Показатели	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
1	Число театров и ансамблей	36	36	36	36	36	36	35	36	36	36	35
2	Численность работников	2476	2365	2656	2719	2800	2822	2707	2687	2886	2563	2566
3	Аудитория посетителей, тыс.	2,859.4	2,859.4	1,936.6	1,974.9	1,476.8	1,962.3	1,603.3	4,642.7	1,669.3	2,345.4	1,929.3

Исходя из этой таблицы, можно сделать вывод о том, что на 2018 год численность работников театров и ансамблей составляет 36,4% от общего числа работников культуры и искусства, при этом составляя 4,2% от числа организаций культуры и искусства, охватывая 15,6% аудитории посетителей всей отрасли культуры. В статистических данных культурной сферы нашей страны недостаточно вносятся данные частных культурных организаций, поэтому (Таблица 2) в статистику были введены только информационные данные культурных организаций и госпредприятий – театров и ансамблей.

На счету художественного фонда профессиональных культурных организаций 4958 творческих произведений. В 2018 году профессиональные организации культуры создали 141 творческих произведений, что составляет 47,8 % всех творчеств, созданных за год.

На основе вторичных информационных данных мы составили нижеприведённую таблицу исследований ныне действующих театров и ансамблей.

Таблица 2. Число действующих театров и ансамблей Монголии

	Местонахождение театра и ансамбля	Число государственных театров, ансамблей	Число частных театров, ансамблей
1	В провинциях (21 аймаков)	22	2
2	В городе Улан-Баторе	10	29
3	Общее число	32	31

Из данных таблицы №2 можно увидеть, что на 2019 год в нашей стране действуют общим числом 63 театра и ансамбля, из них 32 государственных, 31 частные театры и ансамбли. Маркетинговую деятельность этих театров ведут 63 директора, 46 менеджеров по маркетингу. В театрах и ансамблях, в которых отсутствуют менеджеры по маркетингу, эту роль выполняют директора данных организаций. Чтобы в данной организации реализовать при-

быльную маркетинговую деятельность, нужно качественное и умелое действие профессионального маркетёра. Но, к сожалению, во многих культурных организациях (культурные центры, библиотеки, музеи) отсутствует должность маркетера, а в тех организациях, где предусмотрены (управление бизнес-маркетинг), работают маркетеры с недостаточно профессиональным уровнем, что отрицательно влияет на окончательную реализацию маркетинга культурных организаций. Это подтверждается исходными данными наших исследований.

Чтобы улучшить реализацию маркетинговой стратегии театров, ансамблей и добиться правильного решения очень важную роль играет подробное исследование реализации маркетинговой стратегии.

Второе. Методика исследований

В настоящее время в условиях рыночной конкуренции широкое применение получило введение маркетинга как науки не только в бизнесе, но и во всех сферах деятельности. Любая поставленная цель, задача личности или коллектива достигается единственным правильным ключом – маркетингом. Объективно оценив результаты реализации маркетинга, организации смогут глубоко анализировать свои просчёты, недостатки и наоборот достижения и на основе этого добиться успехов. Правильная реализация маркетинговой стратегии в конечном счёте является одним из главных залогов успешного достижения цели. Многие маркетеры считают успешным завершением поставленной задачи исходя из результатов увеличения объёма продаж продукции или расширением аудитории рынка. На самом деле кроме этих показателей надо учитывать множество других факторов, проделать массу исследований, чтобы реально определить результат реализации маркетинговой стратегии. В современной науке маркетинга для точного определения результатов реализации маркетинга учёные провели огромное количество различных операций и исследований, но пока ещё не достигли желаемого уровня. До сих пор учёные не пришли к однозначному решению вопроса определения меры результата маркетинга. Для того, чтобы определить реализацию маркетинга ввели множество различных способов измеримости, эталонов и моделей маркетингового аудита. В своём исследовании для оценки реализации маркетинга культурных организаций сначала провели глубокий анализ 8 моделей реализации маркетинга, а также исследовательских работ и, опираясь на этот, выбрали сбалансированную систему показателей (Balanced Scorecard). Выбрав эту модель, и используя методику данной модели, мы провели исследование «Реализации маркетинга театров».

Метод сбалансированной системы показателей /Balanced Scorecard/

Данная модель является маркетинговой системой показателей, связывающей цели и задачи организации с разработкой плановой реализации действий. Дэвид Нортон вместе с Робертом Капланом в 1992 году на кафедре бизнеса Гарвардского университета впервые опубликовали и представили широкому кругу статью о методах сбалансированной системы показателей (Kaplan and Norton, 1992). Этот метод позволяет руководству и менеджерам организаций увидеть наиболее сбалансированный результат менеджмента. Модель сбалансированной системы основана на следующих блоках: 1) финансы, экономика; 2) рынок, клиенты; 3) бизнес, процессы; 4) инфраструктура, сотрудники. Это помогает руководящему персоналу в измеряемой форме определить результаты реализации маркетинга. Пользуясь этой моделью и опираясь на его теоретическую основу, нами исследована реализация маркетинга театров и ансамблей Монголии, проведен сравнительный анализ 4-х измерительных блоков переменных моделей.

Рисунок 1. Модель исследования реализации маркетинга театров, ансамблей



Источник: разработка исследователя

Согласно модели исследования реализации маркетинга театра, ансамблей в картине №1 нами разработан опрос из 25-ти вопросов 3-х групп. Степень удовлетворённости потребителей оценены по модели SERVQUAL, совместно разработанной A.Parasuraman, V.A Zeithaml и L.L.Veegu, результатом сравнения потребителем своих ожиданий и восприятия по 22 аспектам, сгруппированными вокруг пяти главных критериев качества на состояние «хорошо».

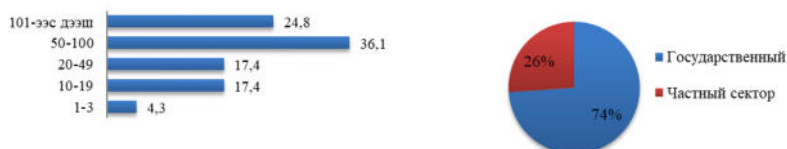
Результат исследования реализации маркетинга театров и ансамблей

Исследования реализации маркетинга театров, ансамблей проведены с опорой на теоретическую методику исследований, с использованием метода целевого отбора. Результаты исследований введены для разработки в статистическую программу SPSS и показаны внизу. Чтобы получить реальный результат исследований, привлечен руководящий состав организаций, в том числе начальники службы маркетинга (21%), менеджеры по маркетингу (53%), прочие менеджеры (26%).

Краткая информация о контингенте лиц, принимавших участие в опросе:

Информация о данных лицах исследована по наличию имущественного состава организации, количеству работников, занимаемой должности респондентов, сроку работы и т.д.

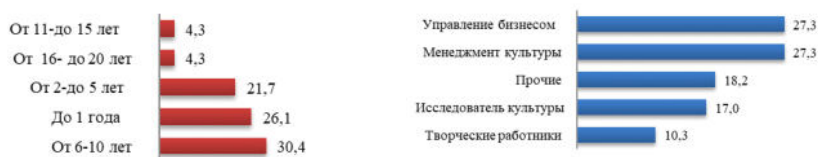
Рисунок 2. Численность работников, и их различие в зависимости от формы имущества организаций



Из рисунка № 2 наглядно видно, что 74% организаций, входивших в опрос относятся к государственным (синие) организациям, а 26% , т.е. (коричневые) к частному сектору. Теперь по численности работников большинство, т.е. 36,1% организации с численностью 50-100 работников, 24,8% из них с персоналом от 100 и выше, т.е. театры, ансамбли.

По категории занимаемой должности и профессиональному образованию:

Рисунок 3. Стаж работы по профессии и занимаемая должность респондентов

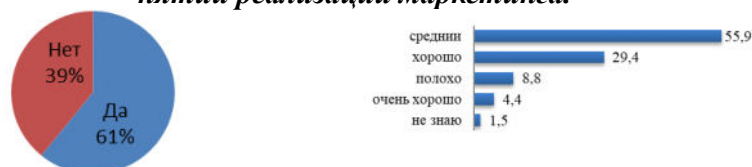


Из рисунка №3 можно сделать вывод о том, что большинство из опрошенных 54,6% – профессиональные маркетеры, а 45,2% из них – малоопытные маркетеры, работающие менее 5 лет.

Реализация маркетинга: абсолютное большинство организаций, участвующих в данном опросе (81,8%) не имеют отдельной службы маркетинга, 51,2% из них не разрабатывают и не составляют маркетинговый план, у большей части т.е. 35,4% из этих организаций годовой доход от продаж составляет до 10 миллионов тугриков. Согласно ответам, по концепции маркетинга 40,7% относятся к продукционной (product led), 32,2% относятся к творческой (artistic led), 16,2% придерживаются рыночной (market led) концепции. Если руководство организаций, а также другие службы и отделы не придают особого значения реализации маркетинга (12,1% из них ответил «очень хорошо», 50,7% из них «удовлетворительно»), то большинство из них 41,9% отметили, что роль маркетеров в принятии решений удовлетворительное. Из видов маркетинговых исследований широко применяются методы удовлетворенности потребителей, исследования потребителей, методы SWOT анализа. Главными проблемами, возникавшими при реализации маркетинга, были названы недостаточный бюджет, предоставленный для маркетинга (24%), отсутствие профессионального умелого маркетера (16%), на маленький объём рынка и низкий уровень образования зрителей указали 10,2%.

Абсолютное большинство участников опроса, а точнее 95,1% считает, что отрасль маркетинга отстает, то 39,1% из них придают большое значение оценке результатов реализации маркетинга, а 60,9% ответили, что вообще не учитывают этот фактор.

Рис. 4. Диаграмма наличия и отсутствия оценки реализации, уровня знаний о понятии реализации маркетинга.



Уровень знаний о реализации маркетинга наглядно показывает, что большинство, т.е. 55,9% из них, имеет среднее знание, 29,4% из них ответили, что хорошо осведомлены об этом. И также утвердительно указали на то, что широко применяют финансовые и нефинансовые методы измерений для получения результатов данных.

Для определения степени удовлетворенности зрителей театров и ансамблей, использованы модель SERVQUAL и результаты сравнения потребителем своих ожиданий и восприятия по 23 аспектам, сгруппированным вокруг пяти главных критериев качества и, в конечном счёте, получена средняя оценка 3,49 или «среднее».

	Факторы влияющие на оценку качества услуги театров и ансамблей	Оценка
1	Применение современных достижений техники и технологии, аппаратур и технических приспособлений	3.66
2	Внутренняя декорация интерьер (сцена\ сиденья и удобства зала, освещение, вентиляция, температура помещения, акустика)	3.64
3	Профессиональное мастерство работников	3.60
4	Внешний вид, имидж и форменная одежда штатных сотрудников	3.58
5	Общая оценка работы сферы культуры и искусства Монголии	3.56

6	Этика и эстетика общения работников культуры	3.56
7	Оценка знаний полноценного ответа на вопрос клиентов, профессиональные навыки	3.54
8	Оценка решений заказа билетов на зрелище\ сервисное обслуживание	3.53
9	Чёткость преподнесения информации о зрелище\ сервисном обслуживании	3.51
10	Степень исполненности обещаний, данных зрителю	3.51
11	Вежливое и приветливое душевное отношение обслуживающего персонала к посетителям, зрителям	3.50
12	Обстановка введения нового сезона, показа, обслуживания	3.49
13	Совместимость стоимости представления к спросу зрителя	3.48
14	Удобство графика работы организации	3.48
15	Совместимость зрелища \ обслуживания к спросу и интересу зрителя	3.46
16	Разновидность, возможность выбора, доступность зрелища\ обслуживания	3.46
17	Степень внимание на образование посетителя\ зрителя	3.46
18	Степень разрешения просьбы и заявки посетителя	3.46
19	Оценка степени следования графику работы	3.44
20	Внешнее благоустройство (автостоянка, уличное освещение, внешние удобства)	3.43
21	Своевременное и оперативное разрешение жалоб и спорных вопросов клиентов и зрителей	3.42
22	Разумное решение вопрос раздевалки, туалетов	3.41
23	Дополнительные услуги буфет, ресторан, кофе шоп, магазины и другие виды услуг	3.31
24	Внимание на индивидуальные услуги посетителей (специальные пути и лифты для коляски инвалидов, кормящих матерей и прочие виды услуг для особых случаев)	3.25
Средняя оценка степени удовлетворённости зрителей театров и ансамблей		3,49

Отсюда наглядно отражается низкий уровень дополнительных услуг, внешние и внутренне благоустройства, виды и разнообразность, доступность зрелищ и услуг, введение новых видов услуг. Хочется отметить, что мастерство и умение профессиональных качеств работников культуры, а также вежливое и приветливое отношение обслуживающего персонала отмечены сравнительно высоко.

Таблица 3. Маркетинговые показатели

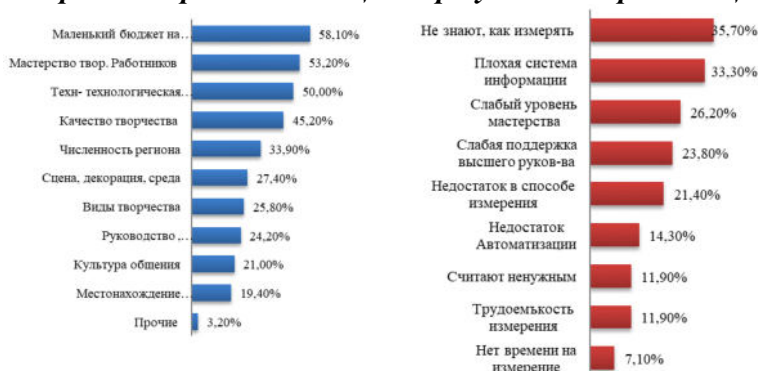
№	Маркетинговые показатели	да	нет
1	Объем продаж в данном рынке (<i>market share</i>)	13.6	86.2
2	Общее количество потребителей (<i>клиентов</i>), число	46.0	54.0
3	Количество новых потребителей (<i>клиентов</i>), число	41.4	58.6
4	Количество верных (<i>более 2 года</i>), число клиентов	39.1	60.9
5	Количество проведенных акций /мероприятий, направленных на просветительскую деятельность потребителей	40.2	59.8
6	Число новых продуктов (<i>творческие произведения, мероприятия</i>), число	37.9	62.1
7	Количество меценатов / спонсоров и подобных организаций, число	28.7	71.3
8	Продукции, направленные на внешний рынок (<i>произведение</i>), число	13.1	14.9
9	Количество лиц, участвовавших в обучении по маркетингу	24.1	75.9
10	Количество обучений по Маркетингу, проведённых внутри организации, число	19.5	80.5
11	Количество лиц, проходивших обучение по маркетингу, проведённых внутри организации, число	25.3	74.7
12	Количество разрешённых жалоб со стороны клиентов, число	14.9	85.1

13	Количество лиц, обратившихся в официальную вебсайт-страницу организации, число	16.1	83.9
14	Количество обращений на официальную страницу Facebook Page организации, число	36.8	63.2

Театры и ансамбли недостаточно должным образом пользуются реализацией маркетинга вышеприведённых 14 показателей. Лишь используют такие показатели, как общее количество потребителей, количество новых потребителей, действия, направленные на просвещение потребителей, количество новых продуктов, развитие социальной сети организации.

Главным фактором, влияющим на реализацию маркетинга в театрах и ансамблях, является маркетинговый бюджет, мастерство творческих работников и качество произведений.

Рис. 5. Факторы, влияющие на реализацию Маркетинга, а также причины, по которым не происходит оценка результатов реализации



Основными факторами, влияющими на отсутствие оценки результата реализации маркетинга, отметили незнание проведения измерений, плохую систему информации и слабую поддержку со стороны вышестоящего руководства.

Рис. 6. Финансовые показатели маркетинга

	Показатели Маркетинга	2017	2018	2019
1	Доля маркетинга в общем доходе бюджета, %	20.1	22.3	16.1
2	Доля медиа маркетинга в общем бюджете маркетинга, %	6.1	20.4	9.4
3	Доля дохода инвестиций и помощи в общем доходе, %	8.1	7.7	7.9

Судя по данным последних 3 лет, можно увидеть тенденцию снижения общего бюджета маркетинга и малого роста дохода инвестиции и помощи. Для дальнейшего улучшения маркетинга сферы культуры считаем необходимым принятие следующих мер:

Рис. 7. Главные меры для улучшения маркетинга сферы культуры



Далее для улучшения маркетинга сферы культуры необходимо постоянно повышать мастерство маркетеров, поддерживать со стороны власти, увеличивать объём бюджета марке-

тинга, привлекать к работе профессиональных маркетеров, что наглядно видно из результатов исследования.

Театры и ансамбли играют ведущую роль на рынке сферы культуры и искусства и являются одним из основных факторов общественного развития нашей страны. По сравнению с другими подотраслями культуры и искусства, данная подотрасль резко отличается количеством работающих маркетеров, сравнительно хорошей реализацией маркетинга. Чтобы выяснить сегодняшнюю ситуацию маркетинга театров и ансамблей на практико-теоретической основе, я провела исследование опроса респондентов, общей численностью 967 человек в период с ноября 2019 года по май 2020 года. Для этого исследования использованы разные виды методики квотной выборки, документации, наблюдения, опроса, беседы, введены все данные исследования и обработаны в программе статистического анализа SPSS. Согласно результатам проведенного исследования сформулированы следующие выводы.

Во-первых, из 14 маркетинговых показателей театры и ансамбли пользуются лишь показателями количества потребителей, количеством новых потребителей, показателем количества мероприятий, направленных на просвещение потребителей, показателям новых продукций, развитие социал медиа маркетинга. Остальными показателями маркетинга пользуются недостаточно или почти не пользуются ими. Судя по результатам текущих 3-х лет, намечается тенденция понижения общего бюджета маркетинга, незначительное, едва заметное, повышение размеров дохода от инвестиций и помощи; наряду с этим наблюдается высокий уровень отсталости маркетинга культурной сферы.

Во-вторых, средняя степень удовлетворённости потребителей театров и ансамблей составляет 3,59 баллов и оценено как «среднее», поэтому в дальнейшем нужно обратить внимание на увеличение видов зрелищ и обслуживания, а также на улучшение побочных дополнительных услуг обслуживания.

В-третьих, для того, чтобы повысить рентабельность маркетинга театров и ансамблей, необходимо увеличить число профессиональных маркетеров, улучшить мастерство и профессионализм сегодняшних маркетеров путём привлечения к краткосрочным и долгосрочным обучением как в пределах Монголии, так и за рубежом.

В-четвертых, чтобы осуществить действие маркетинга необходимо чётко и целесообразно определить концепцию маркетинга, обработать его планировку согласно тенденции развития рынка, реализовать и, наконец, объективно оценить реализацию маркетинга. Таким образом, театры, ансамбли сумеют достичь финансовой и безфинансовой цели и задачи коротким путём, увеличится объём продаж, повысится уровень образования потребителя.

В-пятых, в дальнейшем нужно ввести в статистические данные информации частных театров, ансамблей, вести постоянный учёт, принять меры по ускорению рыночной конкуренции. Остаются многочисленные вопросы по работе в этом направлении.

Примечания

1. Art Basel, Sales in global art market. 2019. URL: <https://www.reportlinker.com/report-summary/Art/15413/Global-Art-Industry.html> (дата обращения. 30.04.2020).

2. Эрхэмтөгс Ж. Монгол улсад соёлын бүтээлч үйлдвэрлэлийг хөгжүүлэх арга зам. Бизнесийн удирдлагын ухааны докторын(Ph.D)-ын зэрэг горилсон бүтээл. Улаанбаатар, 2016. Х. 53-74.

3. Салбарын танилцуулга-2018 : соёл, урлаг, биеийн тамир, спорт. Улаанбаатар хот : Монгол Улсын Үндэнсний Статистийн хороо, 2019. 43 с.

**К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ»
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ****TO THE ISSUE OF THE NOTION «IMMORALITY» IN MODERN ART**

В течение нескольких столетий упрекали и обвиняли в безнравственности искусство. Нравственны или безнравственны литература и искусство? Что больше пользы или вреда приносит искусство развитию общества? Что собственно безнравственно и из чего складываются нормы? Что значит общественно-этическая норма? Эти и другие вопросы продолжают волновать деятелей искусства и взыскательных зрителей.

For several centuries art was reproached and accused of immorality. Are literature and art moral or immoral? What does art bring to the society development: more good or harm? What is actually immoral and what the norms are made of? What does a socio-ethical norm mean? These and other issues continue to disturb workers of art and demanding spectators.

Ключевые слова: искусство, безнравственность, общественно-этическая норма, мораль, Платон, Фриз, Ницше, Хайдегер, Ортега-и-Гассет.

Keywords: art, immorality, socio-ethical norm, morality, Platon, Frieze, Nietzsche, Heidegger, Ortega y Gasset.

В течение нескольких столетий упрекали и обвиняли в безнравственности искусство. Эти обвинения, адресованные искусству и художникам, как правило, порождены соображениями морально-этического порядка, то есть внеэстетического происхождения. Они не касаются природы самого искусства. Правда, иногда нападки искусства с моралистических позиций приобретали радикальный характер. И вот Платон предлагает изгнать всех поэтов, включая высокочтимого древними греками Гомера, трагедию и комедию, оставив лишь духовные песнопения. Автор вышедшей в конце XIX века Брюнетьер причисляет к откровенно безнравственным видам и жанрам искусства водевиль, балет, оперу [1, с. 9-10]. Дважды судили Беранже по обвинению в оскорблении общественной морали, имея в виду такие песни, как «Капуцины», «Ангел хранитель» и др. «Госпожа Бовари» Флобера стала предметом специального судебного разбирательства. Нравственны или безнравственны литература и искусство вообще? Чего больше: пользы или вреда приносит искусство духовному развитию общества?

Что, собственно говоря, безнравственно? В этике – это нарушение принятых на сегодня общественных норм. В искусстве все иначе. У него своя мораль, формируемая, как и все иное в искусстве, «по законам красоты». Привычные общеобязательные нормы поведения, отношений остаются за дверью искусства. Здесь господствует эстетический принцип, рассматривающий мир человеческих чувствований и волнений под углом зрения прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. Поэтому здесь можно громко петь и быть обнаженным, не нарушая «приличий» и чувства целомудрия, можно освистать или поцеловать незнакомого, сколько угодно «сорить и рвать цветы», не боясь штрафа и т.п. Может ли героем морали стать трус или преступник? В искусстве – может. Энгельс иронизирует над Дюрингом за его филистерские нападки на Гёте.

Обвинение художников и произведений в «безнравственности», в сущности, есть попытка взвалить «вину» действительности на плечи искусства. Гёте говорил: «Трудно представить себе, чтобы книга оказывала более сильное безнравственное действие, чем сама жизнь, которая ежедневно полна самых скандальных сцен; они развертываются, правда, не на наших глазах, но не минуют наших ушей. Даже когда дело идет о детях, не следовало бы так сильно опасаться дурного действия на них какой-нибудь книги или какой-нибудь театральной пьесы. Повседневная жизнь поучительнее самой яркой книги» [4, с. 822]. Это говорит художник, совсем не безразличный к нравственному эффекту и влиянию искусства на людей. Время меня-

ет представления и критерии, и искусству, по мнению Гёте, приходится постоянно считаться с определенным уровнем читателей, зрителей, чтобы не причинить «огорчения добрым людям чрезмерной откровенностью». Не надо только жертвовать художественной правдой в угоду узкопонятым моралистическим соображениям. Педагогическая целесообразность запрета «до 16 лет фильм смотреть воспрещается» понятна. Непонятно, если он становится критерием «нравственного» потолка искусства. Порнография, натурализм всяческого толка не в счет – речь идет о настоящем искусстве.

Пока искусство слепо следует за ходячей моралью, угроза «безнравственности» реальна. Оно предлагает нам, читателям и зрителям, такую картину пороков и добродетелей, которая часто не укладывается в масштабы обыденного сознания. Бесспорно, потрясение от ощущения другого, более высокого, потолка человеческого существования не всякий может выдержать. Для многих Дон-Кихот всего лишь «смешной чудака», сражающийся с «ветряными мельницами», а для Горького – единственный в истории литературы образ всесторонне и гармонически развитой личности. За кем прикажете следовать художнику? В «Концах и началах» А. И. Герцен отвечает своему собеседнику, упрекавшему его в «пагубном влиянии на молодежь»: «...сколько веков люди безбожно лгали с нравственной целью, а нравственность не поправили; отчего же не попробовать говорить правду? С вредным влиянием на молодежь – я давно примирился, взяв в расчет, что всех, делавших пользу молодому поколению, постоянно считали развратителями его, от Сократа до Вольтера, от Вольтера до Шеллея и Белинского» [2, с. 529].

Вспомните, В. И. Ленин советовал Инессе Арманд убрать из ее брошюры конкретизацию случаев, когда «свободная любовь» чище «брака», предоставив это искусству, где «*весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*». Эта особенность искусства не рекомендует морали становиться в высокомерную позу наставника, ибо ей самой не грех почаще брать «уроки нравственности» у искусства. Но комплименты и уверения в «совершеннейшем почтении», расточаемые морали, настолько развили ее апломб, что надежды на скромность и самокритичность ее пока что ничтожно малы. Ей невдомек, что и наставнику следует учиться. Мораль есть осознанная необходимость. Вопрос в том, всегда ли достаточно осознанная? Практицизм то и дело побуждает ее во имя «текущего момента» упускать перспективу, конечную цель. Прекрасное само станет нормой проявления высшей свободы человеческого духа, нравственною совершенства, не нуждаясь в такой шаткой и переменной опоре, как морально-этическая норма. Подлинное искусство всегда помнит об этом. Вот почему «безнравственные» для своего времени Федра и Гамлет, Фауст и Анна Каренина преподают уроки высочайшей нравственности даже тем, кто гордится высотой своих этических целей и идеалов. Если «мораль» искусства стоит на вершине гуманизма, то житейские нормы – у его подножия.

Когда взаимосвязь искусства и морали сводится к установлению нравственной проблематики и дидактической функции произведения, возникает угроза вульгаризаторских представлений о художественном творчестве как акте образного «воплощения» или «оформления» этических норм и нравов. В результате ущемляется не только прекрасное, но и нравственное, ибо морализированием, скрытым или открытым, пытаются подменить действительную нравственную силу и ценность искусства, заключенных в нем самом. Взаимоотношения искусства и морали представляют собой сложный и своеобразный синтез объекта и субъекта, предмета изображения и позиции художника. Понятия «нравственное» и «безнравственное» в искусстве не совпадают с их этическим значением.

Художник может изображать пороки, преступления против нравственности, сделать аморализм объектом исследования, и, тем не менее, произведение не будет безнравственным. При условии, что авторская позиция, установка, оценка характеризуются тем, что Лев Толстой называл «нравственным направлением». Неясность нравственной позиции художника, независимо, а иногда и вопреки его намерениям, делает моральное и аморальное неразличимыми. Таков, в частности, порок чисто позитивистского, натуралистического принципа «растворения» морали в «правде фактов», которые, мол, сами по себе нравственны или безнравственны и не нуждаются в авторской оценке. Вот что писал Эмиль Золя о натуралистическом романе: «Напрасно было бы искать в нем какие-нибудь выводы, или мораль, или поучительный урок,

извлеченный из фактов. Эти факты, дурные или хорошие, просто собраны в книге и выставлены напоказ. Автор не моралист, но анатом, который всего лишь препарирует человеческое тело. Читатели, если захотят, сами сделают по прочтении свои выводы, попытаются определить нравственную идею книги и извлечь из нее урок. Что же касается автора, то он, главным образом по соображениям чисто художественным, держится в стороне: его произведение становится как бы безличным, приобретает характер протокола действительности, навеки запечатленного в мраморе» [3, с. 440].

Симпатии Золя на стороне Флобера – «истинного натуралиста», чье бесстрашие ближе природе искусства. Заметим, Золя отводит упреки в «безнравственности», адресуемые натуралистическому роману, апеллируя к *правде*, толкуемой и узкопозитивистском смысле, – это «анатомические исследования в интересах науки и просвещения», и к *таланту*: «в литературе» имеется только два рода произведений – талантливые и бездарные [3, с. 177]. Критический запал Золя-теоретика понятен: он раздражен, возмущен литературой и театром, по его выражению, «нравственного поноса», прикрывающих свою духовную нищету и физическое бессилие высокоморальными сентенциями, за которыми исчезли и человек и человечность.

Золя, оставляя в стороне классовую сущность морализирования буржуазной литературы, ополчается против нравственной тенденции вообще. Правда, как романист он не придерживался последовательно своих теоретических посылок и в цикле «Ругон-Маккары».

Особый характер отношения субъекта-художника к изображаемому обуславливает и своеобразие этического воздействия произведения. Искусство обладает способностью, как заметил Гегель, *менять нашу точку зрения* на предмет, благодаря чему даже самые, казалось бы, «опасные», «соблазнительные», «непристойные» жизненные сцены и явления приобретают здесь глубоко нравственное значение. Ибо произведение *художественное* обращается не к нашим материальным и физиологическим желаниям – потребностям (таков адресат натурализма и порнографии), но к эстетическому и нравственному чувству. Поскольку путь к духу человеческому лежит через нервы, необходима осторожность в обращении с физиологической стороной душевного аппарата. Но если кто-то видит в «Венере Милосской» только «голую женщину», а в «Декамероне» – эротику, то искусство тут ни при чем. Стоит ли в этом случае «менять» точку зрения художника? Не целесообразнее ли попытаться изменить «точку зрения» неотесанного, невоспитанного зрителя, читателя к общей пользе – его и искусства?

Но не забудем о существовании другой крайности, не менее ущербной и метафизической, – *эстетизации* морали. Сведение морали к искусству, отождествление их под эгидой эстетики – эта концепция широко распространена в западной эстетике и имеет довольно длительную историю (Фриз, Ницше, Хайдеггер, Ортега-и-Гассет). Она служит теоретической опорой того самого эстетизма, который оправдывает аморализм современного модернизма ссылками на то, что «мораль» искусства не имеет ничего общего с обычной, житейской моралью. Она, так сказать, чисто «мифологического» происхождения, результат проекции переживаний и желаний – потребностей самого художника. Вымышленный мир искусства не нуждается в аттестации действительности, проверки реальностью, чтобы добиться признания достоверности. Художник свободен от связывающей по рукам и ногам морали нашего «нестабильного» мира, где терпят крах все атрибуты и нормы традиционной этики. Он сочиняет «собственную» мораль, где – благо «специфика» искусства это позволяет – можно делать все или, во всяком случае, не так, как в реальной действительности. Аморализм возводится в ранг эстетического принципа. Разница только в аргументации: одни оправдывают его аморальностью самой эпохи, обличительной миссией искусства, другие находят удовольствие в демонстрации сцен насилия и позора.

Этика и мораль не имеют ничего общего с предметной сущностью искусства. Иначе говоря, не моралью «держится» искусство.

Мораль присуща искусству в такой мере, в какой она присуща самому обладателю эстетического чувства – творцу произведения, и в своем проявлении законна лишь постольку, поскольку подчиняется законам искусства. Можно предположить, что, если в искусстве человек выражает себя в «идеале» и обитает при этом на вершине доступных ему наиболее «человеченных» ощущений, он в этот момент и в своих нравственных проявлениях парит выше соответствующих его времени моральных представлений.

Любое вторжение вещей, проблем и событий какой угодно значимости, лишь тогда получит права гражданства в искусстве, когда для них находится своя *художественная* интерпретация, своя художественная форма, без и вне которой они для искусства не существуют. Если, несмотря на все старания, вещь не обретает такой формы, значит, она не предмет искусства и как таковой теряет всякое нравственное значение.

Норма в искусстве – *вкус*. В *этом* – и только в этом – смысле моральные нормы искусства выше и могущественней всяких иных, «преходящих», этических норм. Художественность, эстетическая ценность произведения – таков критерий нравственности и безнравственности искусства.

Примечания

1. Брюнетьер Н. Искусство и нравственность. СПб., 1900.
2. Герцен Л. И. Сочинения. В 9 т. Т. 7. М., 1958.
3. Золя Э. Собрание сочинений. В 26 т. Т. 25, М., 1966.
4. Эккерман И. Разговоры о Гете. М. ; Л., 1934.

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ**GENRE DIVERSITY OF THE MUSICAL CULTURE OF BURYATIA**

Статья посвящена жанровому разнообразию музыкальной культуры Республики Бурятия. Представлены классификация жанров, характеристика, истоки происхождения. Проанализированы основные этапы развития жанров. Рассмотрено влияние народной, традиционной музыкальной культуры на формирование академических и современных популярных жанров.

The article is devoted to the genre diversity in the musical culture of the Republic of Buryatia. The classification of genres, characteristics and their origins are presented. The main stages of genre development have been analyzed. The influence of folk traditional musical culture on the formation of academic and modern popular genres has been considered.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальные жанры, традиционная музыка, этническая музыка, музыкальные жанры Бурятии, этно-рок, этно-поп, рэп.

Keywords: musical culture, musical genres, traditional music, ethnic music, musical genres of Buryatia, ethno-rock, ethno-pop, rap.

Музыкальная культура Бурятии имеет богатое историческое наследие, включающее в себя народную, профессиональную, любительскую музыку. Истоки музыкальной культуры бурят, как у многих народов, уходят своими корнями в фольклор и традиционную культуру. Народная музыка послужила основой для возникновения практически всех национальных музыкальных школ, в каждой из которых используются различные элементы фольклора, это касается всех жанров и уровней творческой деятельности, любительской и профессиональной. Важность исследования музыкальных жанров обуславливается актуализацией творчества современных музыкантов в контексте синтеза национальных, народных и современных музыкальных направлений.

Одним из главных компонентов национальных музыкальных культур являются жанры, составляющие определенную жанровую систему. Постоянно меняющиеся процессы внутри этой системы, позволяют понять динамику развития музыкальной культуры, «а изучение действующих здесь тенденций и законов позволяет существенно обогатить как историческую науку в целом, так и саму теорию музыкальных жанров... как отдельных произведений, так и творчества тех или иных композиторов в целом, творческих направлений и школ» [6, с. 81]. Также, чтобы понять и оценить многообразие музыкальной культуры, следует обратиться к её жанровой разнородности, которая и будет определять её разнообразие.

Существует несколько разъяснений относительно понятия музыкального жанра. По определению доктора искусствоведения, музыковеда Е.В. Назайкинского, «жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [6, с. 87].

Количество самих жанров очень велико. «Энциклопедические словари, например, фиксируют несколько сотен жанровых названий» [6, с. 82]. Основная часть из них относится к предыдущим эпохам, но также большое количество жанров появилось в XX веке, и в настоящее время они играют существенную роль в формировании новых, современных жанров и направлений.

Проанализировав исследования по теории музыки, отметим, что для классификации жанров берутся два основных критерия: условия бытования музыки и особенности исполнения. Исходя из этого, можно выделить такие группы музыкальных жанров: народно-бытовая музыка; эстрадно-развлекательная музыка; камерная музыка; симфоническая музыка; хоровая музыка; музыкальные те-

атрально-драматические произведения; вокальные и инструментальные. Выделение данных жанров «связано с особенностями бытия музыки, с формами ее конкретного воплощения» [6, с. 87].

Что касается традиционной музыкальной культуры бурят, то, по мнению бурятских исследователей С.Б. Самбуевой и М.Ц. Гончиковой, она состоит из нескольких основных жанров: музыкально-поэтический эпос-улигер, народные песни и инструментальная музыка [7]. Песенная форма является основной в бурятской музыкальной культуре, которая дала развитие другим более поздним жанрам. Песенное творчество «включает в себя исторические, трудовые, свадебные, застольные, хороводные, лирические, обрядовые песни, а также древние игры и танцы, связанные с обрядами и календарными праздниками [9]. Следует отметить различие песен по территориально-географическому признаку и по времени появления: древние напевы, дореволюционные и советские» [4, с. 95].

Профессиональная музыкальная культура Бурятии начинает складываться в советский период с 1930-х годов XX века, когда советские композиторы объединяют национальную, фольклорную музыку бурят с классической европейской музыкой. В последующие годы образовывалась национальная, профессиональная композиторская школа. Именно этот фактор в дальнейшем повлиял на расширение жанрового разнообразия музыкальной культуры Бурятии, представленной произведениями к театральным постановкам, ставших образцами синтеза бурятского фольклора и европейской традиции. Такие произведения композиторов Л.К. Книппера и Б.Б. Ямпилова – балет «Красавица Ангара», Б.С. Майзеля и Д.Д. Аюшеева – опера «Побратимы», П.М. Берлинского – оперно-музыкальная драма «Баир», М.П. Фролова – опера «Энхэ-Булат-Батор» и другие стали настоящей национальной классикой, обогатив музыкальную культуру и выводя ее далеко за пределы Республики Бурятия [2, с. 25].

В настоящее время музыкальная культура Бурятии, кроме уже указанных фольклорных и академических жанров, широко представлена современными клубными и эстрадно-развлекательными жанрами – поп-музыка, рок, рэп, электронная музыка, но со своими культурными особенностями. Жанровая основа поп, рок, рэп музыки является общей для всех музыкальных произведений этих направлений, но распространяясь локально, жанры приобретают свою оригинальность, характерную для культуры региона, в котором они получают развитие.

На протяжении последних десятилетий активно формировались современные развлекательные жанры с национальной культурной спецификой. Для бурятской поп-музыки характерно исполнение на бурятском языке, внедрение в музыкальный текст несложных элементов, мотивов, мелодий из традиционной музыки и исполнение популярных песен прошлых поколений в современной аранжировке. Представители эстрадного жанра особенно популярны в Республике Бурятия и в ближайших регионах, где проживают этнические буряты, владеющие родным языком, в Монголии, Забайкальском крае, Иркутской области. Ярким примером служат группа «Үетэн», исполнители Эрдэни Батсук, Инна Шагнаева, Мэдэгма Доржиева, Зоригто и Нонна Тогочиевы, Чингис Хандажапов (Ли), Чингис Раднаев, Ринчин Дашицыренов и другие [1].

В рок-композициях музыканты используют традиционную музыку бурят и фольклор монгольских народов в современной интерпретации с использованием традиционных музыкальных инструментов в оригинальных, инструментальных, акустических и электронных аранжировках. Такой жанр можно охарактеризовать как этно-рок. Музыкальные коллективы «Урагша», «Shono», «Сагаан Турлааг» и другие известны в республике и за ее пределами, являются участниками фестивалей этнической и рок-музыки региональных и международных уровней [8; 11; 12].

Для жанра этнической музыки главной составляющей также является заимствования из традиционной народной музыки. В жанре широко представлены бурятские мотивы, мелодии, напевы, аутентичное вокальное исполнение и игра на традиционных музыкальных инструментах. В репертуар артистов включены бурятские плясовые, игровые, бурятские протяжные песни, старинные народные дореволюционные песни, монгольские песни, горловое пение и т.п. Песни могут исполняться сольно, хором в составе ансамблей и музыкальных коллективов. Музыка этнического направления очень востребована в мире, и бурятские артисты активно гастролируют и участвуют в общероссийских и международных фестивалях этнической и фольклорной музыки. В качестве примера приведем певицу Бадма-Ханду Аюшееву и группу «Намгар» [3; 10].

В производстве битов рэп-музыканты (группа «Хатхур-Зу», Алихан Дзе) заимствуют звуки национальных музыкальных инструментов, совмещают технику сэмплирования, отцифровывая старые пластинки, старые записи из фонда бурятского радио [5]. В целом почти все музыканты и исполнители поп-музыки, этно-рока, рэп-музыки и этнической музыки используют разнообразие и богатство традиционной музыкальной культуры бурят.

Таким образом, музыкальная культура Бурятии охватывает собой большое разнообразие музыкальных жанров – фольклорные, академические, эстрадно-развлекательные, вокальные, инструментальные, и представлена любительским и профессиональным уровнями исполнения, клубными самодельными коллективами и сольными исполнителями. История, традиции и богатое музыкальное наследие позволяют на протяжении многих лет музыкантам черпать вдохновение для творчества в национальной музыкальной культуре. Смешение музыкальных направлений и жанров является характерной чертой современной музыкальной культуры. Современная музыка всегда находится в поиске новых, свежих творческих решений. Обращение к своей родной музыкальной традиции может существенно обогатить творчество и привести к интересным музыкальным находкам, используя как старинную технику исполнения бурятской песни, опыт синтеза народной и академической музыки или интеграцию фольклорных тем в современные музыкальные направления. Такие примеры могут быть актуализированы в творческих экспериментах, во взаимодействии традиционных и современных подходах создания музыкальных произведений во благо сохранения национальной музыкальной культуры.

Примечания

1. Артистам бурятской эстрады впервые вручат народную премию «Buryad Music». URL: https://bur.aif.ru/culture/events/artistam_buryatskoj_estrady_upervye_vruchat_na_odnuyu_premiyu_buryad_music (дата обращения: 11.05.2020 г.).
2. Будаева Т. Б. Бурятское музыкальное искусство : учеб.-метод. пособие. Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2003. 100 с.
3. Гагапова О. Певица Намгар рассказала о своем творческом и семейном союзе. URL : <https://www.infpol.ru/103473-pevitsa-namgar-rasskazala-o-svoem-tvorcheskom-i-semeynom-soyuze/> (дата обращения: 11.05.2020).
4. Гончикова М. Ц. Традиции бурятской народной музыки как основа формирования профессиональной музыкальной культуры и образования в Республике Бурятия // Вестник Томского гос. университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 1(21). С. 94-98.
5. Дамбаева И. Рэпер Алихан Dze: Бурятская музыка на весь монгольский мир. URL: <https://www.baikal-daily.ru/news/16/214622> (дата обращения: 11.05.2020).
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Самбуева С. Б., Гончикова М. Ц. Музыка бурят: истоки и традиции : учеб. пособие. Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2013. 82 с.
8. Соктуева Н. В Улан-Удэ выступит этно-рок-группа Shono. URL: <https://www.infpol.ru/207571-v-ulan-ude-vystupit-etno-rok-gruppa-shono/> (дата обращения: 14.05.2020).
9. Песенная традиция восточных бурят. URL: <https://www.culture.ru/objects/482/pesennaya-tradiciya-vostochnykh-buryat> (дата обращения: 12.05.2020).
10. Цой Н. Бадма-Ханда – чарующий лотос Бурятии. URL: <http://asiarussia.ru/blogs/2829/> (дата обращения: 14.05.2020).
11. Этно-группа «Урагшаа» для гастролей в Новосибирске группа подготовила уникальную программу аутентичного этно. URL: <https://www.nsk.kp.ru/daily/24172/383873/> (дата обращения: 14.05.2020).
12. Этно-рок. Группа «Сагаан Турлааг». URL: <http://xn--80aab7afbga0a3d.xn--p1ai/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-narodov-buryatii/narodnie-obrazcovie-kollektivi/kollektivipoluchivshie-zvaniya-v-2018-godu/etno---rok-gruppa-sagaan-turlaag> (дата обращения: 14.05.2020).

**О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РОССИЙСКИХ
ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ В СФЕРЕ ИСКУССТВА
(НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ)**

**ABOUT CHARITABLE ACTIVITY OF THE RUSSIAN ENTREPRENEURS IN THE FIELD
OF ART (THE REPUBLIC OF BURYATIA AS AN EXAMPLE)**

В статье рассматривается развитие благотворительности и меценатства в среде российских предпринимателей, раскрываются мотивы благотворительной деятельности купечества и современных предпринимателей. Перечислены крупные проекты российских бизнесменов, направленные на развитие образования, искусства, культуры. Показана роль благотворителей и меценатов Республики Бурятия в поддержке сферы культуры и искусства.

The article considers the development of charity and patronage among the Russian entrepreneurs, reveals the motives of charitable activity of the merchants and modern entrepreneurs. Some major projects of the Russian businessmen aimed at developing education, art, and culture are enumerated. The role of benefactors and patrons of the Republic of Buryatia in supporting the sphere of culture and art is shown.

Ключевые слова: благотворительность, благотворительный фонд, меценатство, предприниматель, купечество, меценаты Республики Бурятия, культура, искусство.

Keywords: charity, charitable foundation, patronage, entrepreneur, merchants, patrons of the Republic of Buryatia, culture, art.

В современном обществе благотворительность, имеющая большой исторический опыт, очень актуальна при взаимодействии предпринимательства и общества. Благотворительность в нашей стране развивается в русле мировых тенденций, при этом имеет собственный опыт, связанный со спецификой экономического и исторического становления России. Хотелось бы отметить, что благотворительность – это деятельность по оказанию помощи на безвозмездной основе (или льготных условиях) всем нуждающимся. Одной из форм благотворительной деятельности, направленной на поддержку проектов в сфере науки, культуры и искусства является меценатство.

«Золотой эпохой» благотворительности в нашей стране считается период со второй половины XIX – начала XX вв. Стабильное развитие предпринимательской деятельности привело к усилению благотворительности в сферах образования, медицины, культуры и искусства.

По мнению историка московского купечества П.А. Бурышкина, русские купцы «на свою деятельность смотрели не только, или не столько как на источник наживы, а как на выполнение задачи, своего рода миссию, возложенную Богом или судьбой. Про богатство говорили, что Бог его дал в пользование и потребует по нему отчета» [1, с. 152].

Ж. А. Ляхова в своей работе рассматривает причины появления благотворительности как у купцов начала XX века, так и современных предпринимателей. Рассмотрим эти причины более подробно.

Одним из мотивов благотворительной деятельности торговых предпринимателей являлось получение определенной помощи и преференций со стороны государства, в том числе присвоение небольшого дворянского титула, наград, а также общественного признания в высших кругах.

Следующим основанием для благотворительности послужил рост национального самосознания некоторой части купечества, понимание уникальности собственной культуры, помощь в ее сохранении и развитии.

Многие предприниматели были достаточно образованные люди, имевшие частные коллекции редких предметов и личные книжные собрания. Они являлись инициаторами соз-

дания некоторых образовательных заведений, общественных музеев, библиотек, любительских объединений творческой направленности (музыки, литературы, театра) и оказывали финансовую помощь данным учреждениям. Кроме того, меценаты поддерживали талантливых людей из разных слоев населения, преимущественно бедных, которые не имели возможности получить соответствующее образование и в полной мере раскрыть свои способности.

Не менее значимой причиной благотворительной деятельности купечества, по мнению Ж. А. Ляховой и М. Л. Гавлина, можно считать религиозный фактор [4]. Религиозное воспитание, основанное на выполнении определенных предписаний, требовало от православных христиан следовать заповедям, не соблюдение которых необходимо «искупать» в молитве и помощи нуждающимся.

Таким образом, мотивами благотворительной деятельности российского торгового предпринимательства в конце XIX – начале XX веков являются получение определенных привилегий от государства, общественное признание, религиозное воспитание, национальное самосознание, ответственность за судьбу народа и отечества.

Сравнивая причины благотворительности у купечества к. XIX века и российских предпринимателей на современном этапе, можно отметить общую черту – получение преференций со стороны государства, престиж.

В диссертационном исследовании И.С. Ждановой «Меценатство как социальный феномен и проблемы его развития в современной России» перечисляются и такие мотивы меценатства как реклама, имидж, льготы для бизнеса. Автор считает, что в условиях нестабильного экономического положения российского общества, недостаточного финансирования сферы культуры, большое значение приобретают структуры частного предпринимательства, которые выступают спонсорами, жертвуя средства на поддержку различных социальных проектов в области науки, образования, культуры, искусства и т.д. [5].

В качестве примера можно перечислить особо значимые как в финансовом, так и социальном плане крупные проекты российских бизнесменов, направленные на развитие образования, искусства, культуры и т.д. Благотворительный фонд Владимира Потанина, созданный в 1999 году, занимается реализацией следующих программ: «Культурный прорыв», «Музей без границ», «Эффективная филантропия», «Поддержка проектов развития государственного Эрмитажа» и др. Одной из самых важных является стипендиальная программа, нацеленная на формирование и успешное развитие образовательной среды вузов.

В 2006 году предпринимателем и меценатом Алишером Усмановым основан фонд «Искусство, наука и спорт». Главная миссия фонда заключается в сохранении и популяризации культурного наследия, поддержке научного и спортивного сообществ.

С 2008 года действует фонд «Вольное дело» Олега Дерипаски. Основными направлениями деятельности являются благотворительность, меценатство в сфере отечественного образования, науки, а также содействие в сохранении культурно-исторического наследия России. Большое внимание уделяется поддержке театров, музеев, театральных школ, творческих коллективов и талантливой молодежи [6].

Развитию благотворительности и меценатства в современном российском обществе объективно способствует законодательная база, в которой закреплены основные положения этого вида деятельности, обозначены возможности для ее реализации, определены особенности создания и функционирования благотворительных организаций, а также указаны меры государственной поддержки и стимулирования, которые могут применяться в отношении меценатов.

В Российской Федерации приняты следующие правовые документы, регулирующие отношения в области благотворительности и меценатства: ФЗ от 11.08.1995 № 135 «О благотворительной деятельности и добровольчестве (волонтерстве)», ФЗ от 04.11.2014 № 327 «О меценатской деятельности», а также соответствующие статьи в Конституции РФ и Гражданском кодексе РФ.

Таким образом, в российском обществе создаются благоприятные условия для формирования института меценатства, как со стороны государства, так и бизнес сообщества, в том числе и регионального.

Одним из известных предпринимателей, меценатов в Республике Бурятия является Лев Бардамов. В 2017 году он открыл частную галерею, в специально построенном для этих целей здании. Основная идея галереи заключается в том, чтобы всесторонне и многообразно показать историю и культуру края. Собрание коллекции насчитывает несколько тысяч экспонатов – это предметы быта, картины, редкие книги, иконы, атрибуты буддийского культа и др. [7]. Благодаря его деятельности были восстановлены многие уникальные памятники исторического прошлого города Улан-Удэ.

Для поощрения благотворительной деятельности и меценатства среди предпринимателей региона учреждаются государственные награды. Например, в 2017 году меценатами года, которые внесли существенный вклад в развитие культуры региона стали: Аркадий Цыбиков, Валерий Кулецкий, Денис Рыжкин, Дмитрий Золотарев, Дарима Матханова. Так, генеральный директор ООО «Промпроектмонтаж» А. Цыбиков оказывал финансовую помощь в области кинематографии, издательском деле, поддерживал проекты, направленные на сохранение бурятского языка. Руководитель ПАО «Бурятзолото» Д. Рыжкин на протяжении нескольких лет являлся официальным спонсором Международного музыкального фестиваля «Голос кочевников» [2].

Наряду с этим, меценаты региона оказывают поддержку и талантливой молодежи. Например, приказом министерства культуры Бурятии учреждены две стипендии Евгения Ханхалаева для молодых артистов театра оперы и балета. Стипендиаты будут получать ее в течение года из личных средств благотворителя. Как отмечают в министерстве культуры республики, чаще оказывают финансовую помощь разовым проектам в сфере культуры и искусства [3].

Таким образом, благотворительность и меценатство в среде российских предпринимателей имеет богатую историю, связанную с купечеством. Основными мотивами благотворительной деятельности этого сословия зачастую выступали преференции от государства, общественное признание, религиозное воспитание, сохранение и развитие национальной культуры. В настоящее время для предпринимателей, занимающихся благотворительностью, также предусмотрены определенные меры государственной поддержки, закрепленные законодательно. Однако данная деятельность больше свойственна крупным предпринимателям, бизнес-элите, которые создают благотворительные фонды и финансируют различные программы в сфере науки, образования, культуры и искусства. На региональном уровне меценатство не имеет постоянной основы и ограничивается разовыми акциями поддержки проектов в области культуры.

Примечания

1. Бурышкин П. А. Москва купеческая : мемуары. М. : Высш. шк., 1991. 352 с.
2. В Бурятии отметили лучших меценатов 2017 года. URL : <https://www.infpol.ru/90032-v-ministerstve-kultury-buryatii-otmetili-luchshikh-metsenatov-2017-goda/> (дата обращения: 12.05.2020).
3. В Бурятии меценат учредил личные премии для молодых артистов. URL : <https://www.baikal-daily.ru/news/16/16916/> (дата обращения: 12.05.2020).
4. Гавлин М. Л. Российские Медичи: портреты предпринимателей. М., 1996. 319 с.
5. Жданова И. С. Меценатство как социальный феномен и проблемы его развития в современной России : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Моск. социальный ун-т. М., 1997. 28 с.
6. Ляхова Ж. А. Благотворительность и меценатство российских предпринимателей: история и современность // Вестник МИЭП. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/blagotvoritelnost-i-metsenatstvo-rossijskih-predprinimateley-istoriya-i-sovremennost> (дата обращения: 10.05.2020).
7. Намсараева С. В Улан-Удэ открылась частная галерея. URL : <https://www.infpol.ru/98750-v-ulan-ude-otkrylas-chastnaya-galereya/> (дата обращения: 15.05.2020)

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНОСТАСОВ СВЯТО-ТРОИЦКОГО
ХРАМА Г. УЛАН-УДЭ****ARTISTIC FEATURES OF ICONOSTASES OF SAINT-TROITSK TEMPLE
OF ULAN-UDE CITY**

Данная статья посвящена изучению структуры и художественных особенностей иконостасов Троицкого, Покровского и Иннокентьевского приделов Свято-Троицкого храма г. Улан-Удэ, созданных в постсоветский период. Описание и анализ иконостасов осуществлены на основе собранных автором материалов, не вводимых ранее в научный оборот.

The article is devoted to studying the structure and artistic features of the iconostases of Troitsk, Pokrov and Innokentyev chapels of Saint-Troitsk temple of Ulan-Ude city built in the post-Soviet period. The description and analysis of the iconostases have been made on the basis of the materials collected by the author and not introduced into scientific parlance before.

Ключевые слова: православные храмы Сибири, Свято-Троицкий храм, икона, иконостас, местный чин, деисусный чин, праздничный чин, царские врата, композиция, колорит.

Keywords: Orthodox temples of Siberia, Saint-Troitsk temple, icon, iconostasis, local tier, diesis tier, festival tier, tsar gates, composition, coloring.

Миссионерская деятельность русской православной церкви сыграла огромную роль в колонизации Сибири и формировании ее культурного ландшафта. Считалось, что продвижение казаков-землепроходцев и служилых государевых людей в Сибирь подчинялось божественной воле. Укрепление православной церкви в Сибири связано, прежде всего, со строительством острогов, впоследствии ставших городами. Деревянные, а затем и каменные церкви с колокольнями, возвышающиеся над всеми другими постройками на фоне природного ландшафта, обозначали сакрализацию пространства и служили архитектурными доминантами города, а также были важными центрами духовной и общественной жизни. В советское время храмы Сибири, также как и центральных регионов страны (может быть, с небольшой задержкой), подверглись осквернению и разрушению. Иконостасы демонтировались, иконы уничтожались или передавались в музеи, зачастую без указания принадлежности к тому или иному храму, и тем более без указания месторасположения. Поэтому получить представление о структуре и художественных особенностях дореволюционных иконостасов православных храмов Сибири крайне затруднительно, а чаще всего фактически невозможно. Поэтому мы можем остановиться на изучении иконостасов нового письма, то есть созданных в постсоветское время.

Свято-Троицкая церковь г. Улан-Удэ вначале была деревянной. В 1798-1809 гг. было построено каменное здание. Главный храм был освящен в 1816 г., северный придел в честь Покрова Божией Матери – в 1818 г., южный придел в честь Святителя Иннокентия Иркутского Чудотворца – в 1856 г. С закрытием в 1929 году Одигитриевского собора храм Святой Троицы стал главной православной церковью в городе. В 1940 году Свято-Троицкую церковь закрыли. В здании храма расположился склад кинопроката. В 1949 году было снесено кладбище и вскоре это место переоборудовали в городской сад, а к церкви пристроили танцплощадку. 18 января 1988 года здание храма с прилегающей территорией было передано Русской Православной Церкви. В этом же году здесь начались ремонтные и реставрационные работы. Первое богослужение было проведено 28 декабря 1991 года.

Свято-Троицкий храм г. Улан-Удэ гораздо меньше по размерам Свято-Одигитриевского собора и состоит из трех приделов: основного в честь Святой Троицы, северного в честь Покрова Божией Матери и южного в честь Святителя Иннокентия Иркутского Чудотворца. Внутренняя организация пространства храма такова, что все три придела отделены друг от

друга и, в тоже время объединены. Такой эффект достигается за счет отсутствия капитальных стен между приделами и наличия общего помещения, из которого осуществляется проход в каждый из них. Возможно, это не случайно, и соответствует догмату о Троице. Свято-Троицкий храм – единственный в г. Улан-Удэ имеет росписи подкупольного пространства, выполненные иконописцем Сергеем Вершининым.

Иконостас Троицкого придела храма трехъярусный, включает местный, праздничный и деисусный чины.

Деисусный полнофигурный чин
Праздничный чин
Местный чин

Местный ряд имеет следующую структуру:

- Царские врата (на створках – четыре евангелиста, над ними - «Благовещение, над вратами – «Тайная вечеря»);

- справа и слева от царских врат поясные иконы «Спаситель» и «Божия Матерь Одигитрия»;

- Диаконские врата (на створках справа и слева – Святой Лаврентий и Святой Стефан, над ними изображения херувимов);

- Справа и слева от диаконских врат престольный образ «Святая Троица» и икона местночтимого Святителя Иннокентия Иркутского.

Праздничный чин состоит из 12 икон и включает изображение следующих сюжетов:

- «Рождество Пресвятой Богородицы»;

- «Введение во храм Пресвятой Богородицы»;

- «Благовещение Пресвятой Богородицы»;

- «Рождество Господа»;

- «Сретение Господне»;

- «Крещение Господне»;

- «Преображение Господне»;

- «Вход Господень в Иерусалим»;

- «Распятие Господа»;

- «Воскресение Христово»;

- «Вознесение Господне»;

- «Успение Пресвятой Богородицы».

Праздничный ряд выстроен в строгом соответствии с хронологией событий Евангельской истории.

Деисусный полнофигурный чин состоит из 11 икон. В центре – икона «Спас в силах». Справа и слева от него иконы Иоанна Крестителя и Божией Матери, далее, также справа и слева, архангелы Гавриил и Михаил, апостолы Павел и Петр, Василий Великий и Иоанн Златоуст, Серафим Саровский и Сергей Радонежский.

Центральная икона деисусного чина «Спас в силах», соответствует иконографическому канону и, на наш взгляд, является наиболее выразительной среди всех подобных образов Спаса в православных храмах г. Улан-Удэ. Контуры рисунка внутри цветных фонов прямоугольника, овала и ромба размыты, изображения символов евангелистов едва видны, крылья серафимов написаны резкими хаотичными мазками, их устрашающие лики едва проступают. Фигура Христа с золотым нимбом над головой, облаченного в белый с золотистыми оттенками хитон и такой же гиматий ярко выделяется на фоне алого ромба и темно-зеленого с голубыми проблесками овала. Алый квадрат и общий золотой фон ритмуются с ромбом и фигурой Христа. В целом колорит иконы яркий, насыщенный, напряженный. Образ Спасителя не лишен динамики и как яркий ослепительный всполох притягивает внимание зрителя. В целом эмоциональный подход в трактовке данного образа преобладает над рациональным.

Иконостас Троицкого придела имеет тябловую конструкцию и фактически лишен декора. Единственным украшением являются сложные криволинейные завершения створок царских и диаконских врат. Особенностью данного иконостаса является расположение деисусно-

го чина над праздничным. Вероятно, это объясняется относительно небольшими размерами иконостаса и более «выгодным» в композиционном отношении сочетанием разновысотных рядов. Иконостас весьма гармоничен по своим пропорциям. Все ряды равны по ширине. Нижний местный ряд создает впечатление монументальной опоры. Высота деисусного чина несколько меньше по высоте, а иконы праздничного ряда в два раза меньше деисуса.

Композиция иконостаса Троицкого придела удивительно гармонична. Можно отметить уравновешенность вертикалей и горизонталей, прямых и плавных линий. Нижний и верхний ряды построены по принципу зеркальной симметрии, праздничный ряд основан на равномерном ритмическом чередовании икон. Несмотря на то, что изображения отделены друг от друга, иконостас производит целостное, почти монолитное впечатление. Этот эффект достигается, во-первых, из-за его компактности, а во-вторых, преимущественно благодаря ощущению пробивающегося, объединяющего все божественного золотистого сияния. Колорит яркий, звучный, строится на сочетании различных оттенков зеленых, синих, голубых, коричневых, желтых цветов. Особую выразительность композиции иконостаса придают ярко-алые цветовые акценты: ромб и квадрат в центральной иконе «Спас в силах», плащи архангелов Гавриила и Михаила, херувимы над диаконскими воротами, линия над створками царских врат и отдельные пятна в иконах праздничного цикла. Таким образом, общая «архитектурность» и аскетичность иконных образов уравновешивается динамизмом живописной техники и звучным колоритом.

Иконостас северного Покровского придела Свято-Троицкого храма трехъярусный, включает местный, деисусный и пророческий чины.

Пророческий поясной чин
Деисусный полнофигурный чин
Местный чин

Местный ряд имеет следующую структуру:

- Царские врата (на створках в нижней части справа и слева – Иоанн Златоуст и Василий Великий, над ними - «Благовещение, над воротами - «Тайная вечеря»);
- справа и слева от царских врат сюжетные иконы «Преображение Господне» и «Покров Пресвятой Богородицы»;
- справа и слева от них, на месте диаконских врат Св. апостол Анания, епископ Дамаский и Святой Роман Сладкопевец, над ними изображения херувимов;

Деисусный полнофигурный чин состоит из 9 икон. В центре – икона «Спас на престоле». Справа и слева от него иконы Иоанна Крестителя и Божией Матери, далее также справа и слева архангелы Гавриил и Михаил, апостолы Павел и Петр, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов.

Пророческий чин состоит всего из трех поясных икон. В центре – пророк Давид, справа и слева от него пророки Соломон и Данииил.

Иконостас Покровского придела имеет ступенчатое построение: нижний ряд шире и гораздо выше остальных, деисусный ярус в два раза меньше местного, а пророческий – почти в два раза ниже и в три раза уже деисусного. Композиция построена по принципу зеркальной симметрии: отчетливо выделяется центр каждого ряда (царские врата, иконы «Спас престоле» и «Пророк Давид»), остальные изображения расположены строго симметрично справа и слева от них.

Основное внимание притягивает к себе местный ряд. По смыслу престольный образ «Покров Пресвятой Богородицы» согласуется с боковыми образами Романа Сладкопевца и Святого Анании: праздники в их честь приходятся на один и тот же день – 1 (14) октября. Кроме того, Роман Сладкопевец – христианский святой, прославившийся сочинением песнопений, особенно посвященным Богородице, до сих пор используемых во время богослужений. По преданию, он не отличался ни голосом, ни талантом сочинительства, но после молитвы, обращенной к Богородице, во время которой, она вложила ему в уста свиток, Роман обрел и то, и другое.

Изобразительный строй иконостаса очень выразителен архитектурно и ритмически. Устойчивость и, в то же время, ритмическую гармонию композиции придают вытянутые вертикали фигур местного ряда (боковые крупные фигуры Романа Сладкопевца и Святого Анании, меньшие по размеру, расположенные в центре царских врат, фигуры Иоанна Златоуста и Василия Великого, и еще меньшие, расположенные в центре сюжетных икон фигуры Христа и Богородицы и даже фигуры на «боковинках» царских врат) и, вторящие им, - персонажи деисусного чина. Строгая вертикальная устремленность фигур уравнивается плавными округлыми очертаниями их плеч и голов. Ритм прямо поставленных и наклоненных голов персонажей, окруженных нимбами, составляет отдельную полифоническую историю внутри стройного целого. Необыкновенно выразительно и колористическое решение иконостаса. Общей, объединяющей все основой, как и в иконостасе Троицкого придела, является золотистое божественное свечение, дополненное более темными «медовыми» оттенками желтого цвета в личном и доличном письме. На этом фоне выделяются контрастные по тону и светлоте различные оттенки синего, красного (от светло-оранжевого до темно-бордового) и зеленого цветов. Но один из самых выразительных приемов – это «явление» ослепительных «всполохов» белого и алого цветов, особенно в местном ряду.

Иконы деисусного и пророческого чина плотно пристыкованы друг к другу. Орнаментальные деревянные резные полосы с плетеным узором весьма деликатно отделяют ряды друг от друга и боковые изображения местного чина. Все это, наряду описанными выше ритмическими и колористическими решениями, – придает композиции иконостаса Покровского придела Свято-Троицкого храма целостность, гармоничность и завершенность.

Иконостас южного Иннокентьевского придела Свято-Троицкого храма двухъярусный, включает местный и праздничный чины

Праздничный чин
Местный полнофигурный чин

Местный ряд имеет следующую структуру:

- Царские врата (на створках - четыре евангелиста, над ними - «Благовещение»;
- справа и слева от них полнофигурные иконы «Спаситель» и «Божия Матерь Одигитрия»;
- Диаконские врата (на створках справа и слева – архангелы Гавриил и Михаил)
- справа и слева от них иконы «Святитель Иннокентий Иркутский», «Святитель Софроний Иркутский».

В центре праздничного чина над царскими вратами располагается изображение Тайной вечери. Праздничный чин состоит из 12 икон и включает изображение следующих сюжетов:

- «Рождество Пресвятой Богородицы»
- «Введение во храм Пресвятой Богородицы»;
- «Благовещение Пресвятой Богородицы»;
- «Рождество Господа»;
- «Сретение Господне»;
- «Крещение Господне»;
- «Преображение Господне»;
- «Вход Господень в Иерусалим»;
- «Распятие Господа»;
- «Воскресение Христово»;
- «Вознесение Господне»;
- «Успение Пресвятой Богородицы».

Праздничный ряд выстроен в строгом соответствии с хронологией событий Евангельской истории.

Конструкция иконостаса Иннокентьевского придела Свято-Троицкого храма имеет явно выраженную архитектурную основу, восходящую к византийскому прообразу. Мощное цокольное основание высотой более 1 метра, ребристые светло-зеленые стволы полуколонн с золотистыми базами и капителями, отделяющие иконы местного чина друг от друга и, вторящие

им затейливые колонки верхнего яруса, соединяемые полуциркульными арочками, резные каменные антаблементы, массивный широкий карниз, венчающий всю композицию, - все это придает иконостасу, несмотря на его небольшие размеры, монументальное звучание. Господствующим здесь является местный ряд. На золотом фоне контрастно выделяются высокие вытянутые темные фигуры Христа и Богородицы, архангелов Гавриила и Михаила и местночтимых святителей Иннокентия Иркутского и Софония Иркутского.

Праздничный ряд состоит из небольших по размеру икон (высота их по отношению к местному ряду составляет примерно 1/5), и скорее воспринимается как античный фриз, в центр которого вторгается сень с изображением Тайной вечери, венчающая царские врата, что ослабляет его прочтение и символическое звучание. При этом разрыв между створками царских врат и сенью очень велик, поэтому он закрыт алой завесой, скрывающей алтарь от взоров верующих, как это иногда было принято в византийских храмах. Еще одной особенностью данного иконостаса является отсутствие деисусного чина, что частично компенсируется введением в местный ряд образов архангелов Гавриила и Михаила.

Иконостасы Троицкого и Покровского приделов Свято-Троицкого храма г. Улан-Удэ, выполненные иконописцем Сергеем Вершининым и выпускниками Тобольской семинарии, в отличие от иконостаса Иннокентьевского придела, более строгого, производят удивительно гармоничное целостное впечатление, вызывают сильные эмоции, восхищающие дух «горе». Это происходит благодаря компактности, монолитности и уравновешенности структурно-композиционного решения, ощущению пробивающегося, объединяющего и пронизывающего все божественного золотистого сияния, звучному колориту, особенно белым и алым акцентам («всполохам»), смягчающим общую «архитектурность» и аскетичность иконных образов и придающим живописному строю иконостасов особую выразительность.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОСТЮМА СЕМЕЙСКИХ ЗАБАЙКАЛЬЯ:
СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИИ****COSTUME ARTISTIC FEATURES OF THE OLD BELIEVERS OF TRANSBAIKALIA:
PRESERVING TRADITIONS**

Проблема сохранения и трансляции материальной культуры семейских (старообрядцев Забайкалья) актуальна в настоящее время. В Республике Бурятия возрождается ремесло пошива традиционного костюма семейских, накоплен этнографический и теоретический материал по этому костюмному комплексу. Статья посвящена вопросам сохранения народного костюма и положительному опыту его изучения и популяризации.

The problem of preservation and translation of the Old Believers' material culture is actual at present. The craft of sewing the traditional costume of the Old Believers is revived in the Republic of Buryatia, some ethnographic and theoretical material connected with the costume complex is collected. This article is devoted to folk costume preservation and positive experience of its study and popularization.

Ключевые слова: старообрядцы Забайкалья, семейские, традиция, традиционный костюм, материальная культура, трансляция, головной убор.

Keywords: Trans-Baikal Old Believers, the Semeiskie, tradition, traditional costume, material culture, translation, headdress.

Традиционный костюмный комплекс старообрядцев Бурятии заслуживает отдельного подробного анализа. При переселении у них сохранялись крои и традиции создания старорусской одежды XVI-XVII вв., головные уборы, украшения, отделка костюма. В настоящее время семейские представляют собой уникальный субэтнос, сохранивший многие элементы русского народного костюма «допетровских» времен в повседневном обиходе. Описания костюма семейских Забайкалья можно найти в работах М.И. Арефьевой, Ю.Ю. Афанасьевой, О.И. Выхристюк, Г.С. Масловой, С.Г. Кузнецовой, Е.Ф. Фурсовой.

В комплекс традиционного костюма семейских женщин Республики Бурятии входят: головной убор – кичка, поликовая рубаха («станушка»), прямой «московский» сарафан, запон (запан) – род фартука с грудкой, обувь – чаще сапоги. Особое, маркирующее назначение всегда имел головной убор. Он хоть и называется кичкой, на самом деле состоял из нескольких частей. Это были: собственно кичка (шапочка с твердой передней частью – кондырьком, по низу украшенная поднизью – бисерным украшением); позатыльник в виде прямоугольника, расшитого золотной нитью, закрывающий волосы сзади, крепится при помощи завязок, и «атлас» – шелковый жаккардовый квадратный платок с длинной бахромой, завязанный особым способом поверх кички. Вместо «атласа» иногда повязывали «кашемирик» – шаль из кашемира (тонкой набивной шерстяной ткани). Готовый головной убор украшался по очелью брошками с подвесками и так называемыми «булавками» – многочисленными подвесками, крепящимися на крупные швейные иглы. «Булавки» имели разнообразный вид, иногда с добавлением пуговиц, бусин и даже деталей ёлочных новогодних гирлянд (50 – 80-е годы XX в). Тогда же особо ценились в качестве украшений на кичку броши производства ЧССР. Свадебные кички, помимо одетого на кичку-шапочку кокошника, расшитого золотом, обвязывались по очелью «атласом» или «кашемириком», сложенным в полосу, и украшались брошками и искусственными цветами – «маковками».

Девичий головной убор резко отличался и был намного проще. До 12-13 лет девочка могла ходить, не украшая голову – «простоволосой», либо вплетать в одну косу ленты или цветные тряпочки [1]. В пору девичества девушки могли носить одну косу (свидетельство того, что девушка «одна», «не замужем»). Девичий головной убор («гумашка» – картон, выре-

занный в виде кокошника и обернутый шалью, или повязка с бисерными кистями) вышел из повседневного употребления уже в начале XX века. Верх головы оставался открытым. Это было характерным признаком девичьего головного убора, потому что, по утверждению Н.И. Костомарова, «открытые волосы считались символом девичества» [4, с. 106]. Мы подробно рассмотрели назначение, эволюцию головного убора в течение жизни семейской женщины. Происхождение, декор и семантика рассмотрено нами в предыдущих работах [6; 7].

Мужской костюм семейских практически не отличался от костюма остальных русских мужчин того времени: косоворотка, штаны, сапоги. Исключение составляли вышивка на рубахах, валяные из войлока «шляпы». Лаптей семейские почти не носили, это обусловлено отсутствием лыка и их зажиточностью. Из кожи делали ичиги – мягкие сапоги, это перенято от бурятского населения.

Традиционный костюмный комплекс имел функциональное значение: символическое и обереговое (апотропейное). Сохранилась традиция украшать вышитым орнаментом – растительным или геометрическим – ворот, разрезы, края рукавов, подол всех рубах, и женских, и мужских. Подол женских сарафанов и «запанов» тоже вышивался и украшался атласными контрастными лентами. Обязательным атрибутом и мужского, и женского костюмов был тканый пояс, богато украшенный узорами, иногда вместо него носили тканевый кушак. Широкие праздничные пояса ткали из цветного шелка или хлопчатых нитей, узоры на них были богаче. Повседневные пояса были значительно уже и менее выразительными. Пояс тоже имел и обереговое, и обиходное назначение – за пазуху клали что-нибудь важное, за неимением карманов.

Для современных любителей народного костюма могут представлять большой интерес инструкции, выкройки и методические рекомендации по его строю и пошиву. Первой такой публикацией была брошюра О. И. Выхристюк и Т. Теодорович [1]. До нашей республики она дошла в виде ксерокопий и только благодаря самой Оксане Ильиничне – подвижнику семейской и общерусской песни, костюма и культуры в целом.

В монографии С.Г. Кузнецовой [5] представлено полное подробное описание семейского костюма и содержится большое количество цветных и черно-белых иллюстраций, но они недостаточно качественные и материал ограничен чикойским подвидом костюма семейских. Вышедшая в Чите в 2013 г. тиражом 500 экз., в настоящее время она тоже стала библиографической редкостью.

Самой недавней публикацией является научно-популярная книга В.Ф. Иванова «Народный костюм семейских Забайкалья» [3]. Сам автор, безусловно, заслуживает отдельного восхищения: в с. Хасурта он создал уникальный по полноте материала и профессионально устроенный музей семейского быта, истории семейских. Описание его займет большой объем, необходимо самим увидеть это. Виктор Филиппович – большой энтузиаст изучения всех сфер истории и культуры семейских. Огромный вклад сделан им в возрождение народных промыслов: в настоящее время нигде, кроме Хасурты, в республике не ткнут настоящие, подобные старинным, семейские пояса. Также освоено тканье кушаков, домотканого полотна и интерьерных «дорожек». В.Ф. Иванов воскресил совсем было исчезнувшее ремесло ткачества у семейских. Кроме того, Хасурта представляет собой единственное село, где можно наблюдать полный, целостный комплекс семейской жизни, с воспроизведением почти всех видов старинного ремесла. Пример его может стать образцом для подражания для всех семейских сел. Большое значение имеет и то, что ко всему Виктор Филиппович подходит со знанием смысла и назначения всех деталей.

В его книге [3] о костюме наглядно изложен обширный архивный и современный фотоматериал по костюму и истории семейских Бурятии и Забайкальского края, приведены схемы раскроя, указываются виды материала и т.д. Однако книга представляет собой информационный, а не методический источник. Без наличия под рукой реального старинного костюма по ней нельзя изготовить его копию. Схемы выкроек примерны, без указания размеров. Конечно, при издании работы эта цель не была учтена, хотя необходимость имеется. Позже эта книга была переиздана [2], поскольку пользовалась спросом, и весь небольшой тираж был раскуплен.

Мы особо отмечаем необходимость подобных изданий. Нужно, по аналогии книг о бурятском костюме, выпустить полное методическое издание по созданию костюма семейских, качественное и подробное. Чтобы любой желающий, имея только его, смог более или менее точно воспроизвести костюм. И издание должно быть и в электронном виде, и тираж достаточный. Надо успеть, пока не исчезла тяга народа к своей истории.

Так, в нашей республике заметен рост интереса к бурятскому костюму. Заинтересованность в реконструкции своей исконной культуры наблюдается и у семейских. Поначалу это делали участники этнохудожественных коллективов, исполняющих семейский фольклор. Из сундуков стали доставать «бабушкины» костюмы. Возрождаются промыслы семейских трудно, но работа идет успешно. Снова шьются костюмы не как попало, в духе китча, а с тщательным восстановлением всех тонкостей и вниманием к самым мелким деталям. Для этого энтузиасты пытаются заново учиться ткачеству поясов, «дорожек», полотна, вышивке традиционных орнаментов, бисероплетению, изучают утраченные былые способы изготовления кичек и украшений, узнают о сакральных символах, зашифрованных в элементах костюма. Сфера народных промыслов интересует и профессиональных художников прикладного искусства, они находят в народной мудрости древних «зерна», пригодные для будущих поколений.

В Бурятии в последние годы, после возникновения резонного вопроса о том, могут ли семейские делать что-нибудь, кроме песен и плясок, в культурной жизни республики возникла новая тенденция. Она состоит в проведении мероприятий, осуществляемых не только Министерством культуры, но и Министерством сельского хозяйства, Комитетом по межнациональным отношениям, Общественной Палатой при Народном Хурале РБ, и др. организациями. В центре внимания Дня хлеба, Дня молока, Дня города, ежегодных Дней в сельских поселениях, выставок народно-художественных промыслов в рамках проведения фестивалей и различных праздников, - достижения отраслей сельского хозяйства, знакомство с бытом и традиционное прикладное искусство народов, населяющих Бурятию. В этом мы, без сомнения, видим большой стимул для развития народного искусства семейских и открытия новых талантов среди мастеров всех видов промыслов и в сельском хозяйстве, и в других традиционных видах хозяйствования.

Уже многие годы в Министерстве культуры Бурятии «мертвым грузом» лежит проект так называемой «Улицы ремесел». Подобные улицы есть в некоторых российских городах. В идеале она должна появиться в старинном историческом центре города, в виде пешеходной зоны – настоящей улицы. В домах, имитирующих торговые лавки и мастерские, посетители смогут в режиме реального времени наблюдать работу мастеров или принять участие в специальных мастер-классах по изготовлению того или иного произведения народного искусства. Этот проект мог бы вызвать долговременный интерес, как у местных жителей всех национальностей, так и у гостей республики.

Таким образом, для создания новых, аутентичных образцов традиционного искусства семейских необходимо точно руководствоваться знанием их назначения, истинных функций и символического значения. Здесь важно для теоретиков-исследователей тщательно изучать, документировать экспонаты музеев Бурятии и Забайкальского края, государственных, муниципальных и частных, систематизировать полученные данные, фиксировать эту информацию с помощью современных электронных носителей. И главным, следующим, закономерным шагом должна стать широкая популяризация этих знаний, разработка на их основе методических рекомендаций по технологиям того или иного традиционного производства, инструкций по изготовлению костюмов, головных уборов – всего, что может заинтересовать последователей и благодарных потомков.

Примечания

1. Выхристюк О. И., Теодорович Т. О. Методические указания по русскому костюму старообрядцев Забайкалья. Женские головные уборы, украшения. Новосибирск, 2001. 14 с.
2. Иванов В. Ф. «Как цветок в янтаре». Народный костюм семейских Забайкалья / науч. ред С. В. Васильева. Улан-Удэ : Экос, 2018. 124 с.
3. Иванов В. Ф. Народный костюм семейских Забайкалья / науч. ред С. В. Васильева. Улан-Удэ : Экос, 2015. 116 с.

4. Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М. : Экономика, 1993. 399 с.
5. Кузнецова С. Г. Традиции в прикладном искусстве старообрядцев Забайкалья : учеб.-метод. пособие. Чита, 2013. 130 с.
6. Нестеренко Н. М. Особенности женского головного убора старообрядцев Забайкалья (семейских) // Художественная культура России вчера, сегодня, завтра: региональный аспект. Красноярск : КГИИ, 2017. С. 270 – 274.
7. Нестеренко Н. М. Семантика женского головного убора семейских Забайкалья // Культурологические опыты : науч. сб. ст. студентов, магистрантов, аспирантов каф. культурологии и искусствоведения. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2017. Вып. 2. С. 41–45.

РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 792-051(571.54)+378.6(571.54-25)

Пшеничникова Р.И.
Улан-Удэ, Россия
Pshchenichnikova R.I.
Ulan-Ude, Russia

*«Помни, что прошлому не уложиться
без остатка в памяти»
И. Бродский*

ПРОФЕССОР В.Ц. НАЙДАКОВА: ПУТИ РАЗВИТИЯ НАУКИ О КУЛЬТУРЕ БУДУЩЕГО

PROFESSOR V.TS. NAIDAKOVA: WAYS OF SCIENCE DEVELOPMENT ABOUT THE CULTURE OF FUTURE

Имя Валентины Цыреновны Найдаковой настолько широко известно и настолько многогранна ее деятельность, что хочется сказать: перед Вами необыкновенная Личность, потрясающий Человек Света, Добра и Справедливости, Мудрый Учитель с Даром творца и создателя талантов.

The name of Valentina Tsyrenovna Naidakova is so widely-known and her activity is multifaceted that is necessary to say that she is an extraordinary Personality, amazing Person of Light, Kindness and Justice, wise Teacher with the Gift of talents creator.

Ключевые слова: духовная культура, наука, отечественное искусствоведение, личность, ученый, культура памяти.

Keywords: spiritual culture, science, national art history, personality, scientist, culture of memory.

Родилась В.Ц. Найдакова в улусе Торы Тункинського аймака Бурят-Монгольской АССР 20 мая 1927 года.

Огромное влияние на будущий сценарий ее жизни оказал родительский дом, родители, которые стали «Началом Начал» в судьбе дочери. Именно там сформировались главные черты характера Валентины Цыреновны: стремление к знаниям о Вселенной, Мире, Человеке, их взаимосвязи, а также лидерские качества, такие как смелость, настойчивость, решительность.

Родители были уникальными людьми. Отец – Цырен Найдакович – был одним из первых коммунистов в долине, председателем ревкома, народным судьей, председателем Тункинського и Селенгинского аймсоветов. А мама – Сырен – разделяла взгляды мужа и одной из первых овладела грамотой, добивалась открытия школ в улусе. Старшим сыном Найдаковых был легендарный Мунко Саридак – Будажап Цыренович Найдаков. Поэт, литературный и художественный критик, сотрудник газеты «Бурят-Монгольская правда», ответсекретарь Союза писателей Бурятии. Брат Доржи стал энергетиком, а Валентина Цыреновна и брат Василий стали профессорами, докторами наук, известными лидерами бурятской науки. Семья была очень дружной, все всегда помогали друг другу.

Желание связать свою судьбу с театром появилось у Найдаковой В.Ц. еще в школе. Поэтому легко, без всяких колебаний она после школы поступает на театральное отделение Улан-Удэнского театрально-музыкального училища. Начался нелегкий путь постижения таинства профессии актера.

И на этом пути Валентине Цыреновне улыбнулась звезда Удачи – работа с выдающимся режиссером-педагогом Николаем Васильевичем Демидовым. Поэтому в знак глубокой благодарности Великой личности, оказавшей глубинное воздействие на историю и развитие теат-

ра, на технологии обучения актеров, Найдакова В.Ц. в 2017 году издает книгу «Школа Н. В. Демидова в Бурятии, 1948-2015 гг.».

После окончания училища Валентина Цыреновна работает в театре. Она – актриса, но актриса ищущая, анализирующая. «Уроки Н.В. Демидова жили во мне прочно», – пишет в своей книге Найдакова В.Ц. В репертуаре была занята разнообразно и сыграла около пятидесяти ролей. В основном это были ведущие роли. Так уже через год после прихода в театр Валентину Цыреновну назначают на главную роль Катерины в «Грозе» А. Островского. А когда театр выступал во второй декаде бурятского искусства и литературы в Москве, она сыграла Софью в «Горе от ума» А. Грибоедова.

Исполнение ролей в театре, размышления о театральной психологии (по Н.В. Демидову), осмысление воздействия театра и актера на сознание и души людей приводит Валентину Цыреновну к пониманию необходимости учиться дальше. И она поступает сначала в Бурятский педагогический институт, где экстерном сдает на «отлично» весь материал первого курса, а затем поступает в Иркутский государственный университет, на отделение русской филологии. Вот что пишет Валентина Цыреновна в своих воспоминаниях: «Я проучилась в Иркутском госуниверситете два года – второй и третий курс, обогатила себя знанием западноевропейской и русской литературы, выучила латынь, старославянский и украинский языки». Узнав, что бурятский драматический театр возвратился на стационарную сцену, Найдакова В.Ц. экстерном, заочно защитила дипломную работу и сдала госэкзамены, чтобы скорее вернуться в родной театр, где снова погрузилась в сценическое творчество. Дипломная работа, посвященная анализу «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, побудила Валентину Цыреновну заняться литературной работой в журнале «Байкал», где она стала заведовать отделом критики. Писала много сама и помогала другим.

Желание знать ответ на свой главный вопрос «зачем существует театр на планете?» повлияло на решение, которое стало поворотным в судьбе Валентины Цыреновны – поступление в аспирантуру ГИТИС (теперь – Российская академия театрального искусства), на кафедру истории театра народов СССР. Так начался новый путь в жизни Найдаковой В.Ц. – путь становления ученого, исследователя, путь развития науки о театре, театральной культуре, истории театра и его роли в жизни человечества.

В аспирантуре она опубликовала свою первую монографию «Современный бурятский драматический театр», защитилась по ней и стала первым кандидатом искусствоведения в Бурятии.

В 1962 году по распределению молодой ученый В.Ц. Найдакова приходит в Восточно-Сибирский государственный институт культуры на кафедру театрального искусства. В судьбе Валентины Цыреновны начинается очередной этап, связанный с постижением сущности и смысла научно-педагогической работы в вузе, деятельности Учителя, Духовного наставника.

Все пришлось начинать с нуля. Валентина Цыреновна разрабатывает и читает курсы: история зарубежного театра (от античности до наших дней), история русского дореволюционного театра, история русского театра (советский период), история театра народов СССР (прибалтийские республики, Белоруссия, Украина, театры кавказских республик). Особый интерес у студентов и аспирантов вызывает разработанный Найдаковой В.Ц. авторский курс лекций по национальным театрам Сибири (Бурятия, Горный Алтай, Тыва, Хакасия, Якутия), а также авторские лекции по теории драмы. Высокую оценку получили изданные ею учебные пособия, монографии. Она один из авторов коллективной монографии «Многоязыкий театр России».

Кроме того, ею написаны разделы по театру (русскому и бурятскому) в «Очерках истории культуры Бурятии» (Улан-Удэ, 1972). Особое место в ряду публикаций В.Ц. Найдаковой занимает книга «Буддийская мистерия Цам в Бурятии» (Улан-Удэ, 1997), в которой автор предлагает совершенно новые трактовки и подходы, в том числе философские, по проблемам осмысления роли театра в обществе. Как выдающемуся ученому России в соответствии с Постановлением РАН (№ 26, 1994 г. и № 137, 1996 г.), В.Ц. Найдаковой за ее научные достижения назначена государственная научная стипендия Российской академии наук.

В 1980 году Валентина Цыреновна защищает докторскую диссертацию: «Бурятский драматический театр (с возникновения до 1970 г.)».

Избрана сначала членом-корреспондентом СО АН ВШ, а затем действительным академиком Международной академии наук высшей школы. Казалось бы, Валентина Цыреновна

достигла высоких вершин на этом этапе своей жизни, но Дух творчества, Духовный огонь не дают ей возможности почивать на лаврах. Она снова в поисках ответа о том, каким должен быть театр? Как театральный критик публикует большое число проблемных статей, рецензий, творческих портретов актеров, драматургов, режиссеров. Огромен ее вклад как театрального критика в формирование Мира театра.

С 1950 года она является членом Всероссийского театрального общества (ВТО), ныне Союза театральных деятелей (СТД). Валентина Цыреновна многие годы заведовала секцией театральных критиков при Правлении бурятского отделения ВТО и СТД. В этой должности ею проделана огромная работа по критическому осмыслению проблем театрального искусства, разработке критериев оценки деятельности театров. Найдакова В.Ц. являлась членом Совета при кабинете национальных театров при Президиуме ВТО-СТД (Москва, 1971-1991), выезжала с творческим заданием отдела зарубежных связей ВТО в Словакию и Чехию (конец 70-х гг.), в командировку во Вьетнам (начало 80-х гг.), Найдакова Валентина Цыреновна постоянно привлекается к работе как член жюри различных театральных фестивалей, концертов. Активное участие в этом плане она принимала в работе фестиваля монголоязычных театров в г. Улан-Удэ и г. Улан-Батор (1990-1991, 2001 гг.).

Неуспокоенность, постоянный Духовный поиск заставляют Валентину Цыреновну находить все новые роли для себя в этом непростом мире.

Она пишет: «Мне тоже показалось мало быть педагогом вуза, пусть даже профессором. Хотелось узнать нечто большее, чем воспитывать студентов общей информацией по культуре и искусству, пока не встретила с трудами Н.К. Рериха и Е.П. Блаватской». Неслучайно Валентина Цыреновна сравнивает педагогов со «сталкерами, проводниками в незнакомые миры». Найдакова В.Ц. становится таким проводником, и это ее новый путь Духа, и это ее новая жизненная роль. Она создает Рериховское общество в Бурятии и становится его председателем. Читает лекции по «Тайной доктрине», «Агни-йоге». Эзотерические учения приводят Валентину Цыреновну к важному выводу, «что между эзотерикой и театральным искусством есть прямая связь», что «театр имеет мощную энергетическую силу открывать людям душу», «Будить в людях дремлющие душевные силы», «без творящего духа нет созидательной деятельности».

Именно этот свой путь Валентина Цыреновна считает главным – путь Духа и Света.

За огромную просветительскую деятельность (одиннадцать лет – председатель Рериховского общества Бурятии) в 1999 году Международный центр Рерихов награждает Валентину Цыреновну медалью «Николай Рерих».

Новая реальность неравенства символического и материального производства в современном мире в значительной степени меняют форму и содержание культуры и искусства, идут огромные изменения через развитие авангардных направлений, нередко это происходит со знаком «минус». «Эксперименты учат и обогащают», – подчеркивает Валентина Цыреновна, а «Целевая устремленность» должна быть «одна – развивать глубже и выше духовное начало в людях».

Многогранная плодотворная деятельность В.Ц. Найдаковой получила достойное признание. Ей присвоены почетные звания «Заслуженного работника культуры Бурятской АССР (1967 г.), «Заслуженного деятеля науки Бурятской АССР» (1981 г.), «Заслуженного деятеля науки Российской Федерации» (2002 г.), Лауреата Государственной премии Республики Бурятия и Лауреата Российской национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «За выдающийся вклад в театральное искусство» (2015 г.).

Для всех сегодня живущих труды и публикации Найдаковой Валентины Цыреновны – ученого, талантливого педагога, театрального критика, общественного деятеля – свидетельства очевидца и летописца, человека-эпохи, проводника в Мир Духовного театра. Ее идеи о великой миссии театрального искусства как путеводные звезды пробуждают Духовные начала в жизни детей, молодежи, студентов, общества, помогают современному человечеству постигать путь Истины и Красоты в очень непростом и жестоком мире. В этом и заключается Великая миссия Великой женщины – Валентины Цыреновны Найдаковой.

В.Ц. НАЙДАКОВА: ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ, ЧЕЛОВЕК

V. TS. NAIDAKOVA: A TEACHER, A SCIENTIST, A PERSON

В статье делается анализ деятельности лидера театра XX – XXI века В.Ц. Найдаковой, определяются подходы к комплексному исследованию – педагога, ученого, личности. Авторы, как театральные педагоги, определяют не только заслуги ученого, но определяют приоритеты ее вклада в театральное образование. Образ В.Ц. Найдаковой вошел в жизнь, и становится символом для специалистов сферы культуры и театрального образования Сибири, Дальнего Востока, России.

The article analyzes the activity of the theatre leader of the XX – XXI centuries V. Ts. Naidakova, defines the approaches to the complex study of the teacher, scientist and personality. The authors as theater teachers determine not only the scientist's merits, but also determine the priorities of her contribution to theater education. The image of V. Ts. Naidakova has come to life and is becoming a symbol for the specialists in the sphere of culture and theater education in Siberia, the Far East and Russia.

Ключевые слова: театр, культура, педагог, лидер, ученый, строгость знаний, последователи, преемственность, Найдакова, Демидов, Цыденжапов.

Keywords: theater, culture, teacher, leader, scientist, strictness of knowledge, followers, continuity, Naidakova, Demidov, Tsydenzhapov.

Без малого год со дня смерти отделяют (но не разделяют) нас от образа В.Ц. Найдаковой, нас, живущих в непростой реальности современной России. Считай полвека она присутствовала в разных ипостасях в нашей судьбе и давать оценку ее отношениям с людьми или ее персональной деятельности – дело благородное, но не всегда благодарное потому, что необходимость постичь глубину жизни большого ученого требует дополнительных усилий от ныне живущих – коллег, учеников, последователей. Это наш долг и наша обязанность. Каждый из нас имеет право сказать свое слово, но не у каждого сие получается адекватно заслугам этого выдающегося человека. Авторы статьи попробовали сделать это по-своему.

В.А. Тришин

Век, прожитый в театре В.Ц. Найдаковой, может быть оценен через призму главных компонентов жизненного нарратива и черт характера уважаемой Валентины Цыреновны – ее профессиональной деятельности в педагогике, научной деятельности в сфере театра и неотъемлемых от профессиональной сферы личностных качеств. За 70 лет преподавания во ВСГАКИ через ее руки прошли тысячи студентов-специалистов театрального (и не только театрального) дела. Для того чтобы объективно оценить этот массив, достаточно привести такой факт. У Валентины Цыреновны учился в 1960-1965 годах мой мастер, педагог и режиссер, А.М. Никитин. Спустя 5 лет, у нее учился я сам (с 1969 по 1972 гг.), ныне профессор и театральный педагог с 40-летним педстажем. Наконец, спустя 20 лет, ее лекции слушали наши дети, Никитин Михаил и Тришин Олег. Трём поколениям успела передать свой опыт и знания этот прекрасный педагог, что говорит о временном диапазоне и масштабе практической деятельности и педагогической ценности ее работы. Ее требовательность, универсальность знаний, их широта и глубина, определяют наше отношение к Человеку театра. Сегодня ученики Валентины Цыреновны работают не только в Восточной Сибири, но и во многих регионах нашей страны и за рубежом. И это не просто обобщающий факт. Нам известны многие люди, живущие и работающие в Москве, Санкт-Петербурге, в десятках крупных городов России, а также в Израиле, Швеции, Германии, США, которые прошли школу Найдаковой. Дело даже не в этих «показателях», а в том, что у всех у них сохраняется светлая и добрая память об этом уникальном ученом, педагоге и человеке. Но и этого мало: память хранит, как правило, и

прежде всего, конкретные знания, что свидетельствует о КАЧЕСТВЕ работы заслуженного педагога, деятеля науки и искусства, лидера театральной жизни России второй половины XX столетия и начала XXI века, чьи заслуги увенчаны высшей театральной наградой страны «Золотой маской».

Поражают не только глубокие знания, но и живость их подачи и результативность ее педагогического метода: доступность, простота изложения материала, требовательность к итогам его усвоения, вот критерии достижения высокого качества обучения. Во многом Валентина Цыреновна своей бескомпромиссностью предвосхитила решение проблем сегодняшней ситуации снижения уровня образования – ее стиль может стать для ныне работающих коллег образцом профессионализма педагога-воспитателя, преподавателя высшей школы.

Заслуги Валентины Цыреновны, как ученого, справедливо оценены знаками отличий разных уровней, может быть, не до конца полно обозначенных: театровед и театральный критик, искусствовед и культуролог, ученый широкого профиля, профессор, член-корреспондент и академик нескольких Академий. Много это или мало? Время скорректирует ответ, на кажущийся сегодня риторическим, вопрос. Главное же в том, что осталось будущим поколениям, станут ли ее исследования, научные труды и идеи, размышления о национальном театре базой для молодых ученых. Безусловны заслуги В.Ц. Найдаковой в исследованиях непреходящей ценности коренного исполнительского искусства Бурятского театра, театра Монголии, Тувы, Саха (Якутии) и Забайкалья. Сегодня это не только классика для начинающих специалистов театрального искусства, но и почва для историков, искусствоведов, культурологов, лингвистов. Знания, переданные ею студентам и аспирантам в лекциях, книгах и статьях свежи и полноценны, что говорит об их глубине, объективности, подлинности и научной ценности.

Качества личности Валентины Цыреновны проявилась не отдельно от профессии, не только в педагогической и научной деятельности. Она стала для ее учеников эталоном незаурядности натуры, примером нравственной и профессиональной самоотверженности и неутомимости ученого, целеустремленного театрального деятеля и человека бескомпромиссного в отношениях с людьми. В ней сочетались строгость характера (иногда жесткость) и высокая человеческая гуманность. В.Ц. Найдакова могла не только осадить зарвавшегося чиновника, сбившегося с творческого пути режиссера или преподавателя, но и защитить, если нужно, нуждающихся в этой защите молодых специалистов.

Список учеников-продолжателей ее научной темы или метода, может быть, пока и не очень велик, но ее влияние ученого-культуролога и театрального педагога чувствуется в художественной культуре России. Человек высокой нравственной культуры, эзотерик и искусствовед, мать, бабушка – эти социальные роли ею исполнены до конца честно, полноценно и эффективно. Да простят нас коллеги, мы бы сравнили жизнь Валентины Цыреновны с богатым «денежным» деревом (только отнесемся к этому сравнению именно как к символу).

Первое домашнее образование, как и уроки требовательности к себе, она получила от своего отца Цырена Найдаковича [1]. Окончив курс музыкального училища, она начинала свою жизнь на сцене в качестве подающей надежды актрисы, позже выбрала путь ученого-исследователя и педагога вуза. Несмотря на молодость, в 1960 годы ее стараниями, совместными со зрелыми мужами театра (Г.Ц. Цыденжапова, Г.А. Иофина), во ВСГИК создавалась кафедра театрального искусства, где утверждались идеи сочетания принципов многонациональной советской театральной школы и правды театра, а позже – внимательный анализ творчества и поддержка молодых деятелей театра. Ею накоплен опыт бескомпромиссного «смотрителя» театра, порой нервирующего, не дающего покоя представителям цехового сообщества.

Ученица российских самородков – Г. Ц. Цыденжапова, Н.В. Демидова; современница и коллега крупнейших деятелей сцены: Б.Н. Вампилова, Л.П. Сахьяновой, Л. Л. Линховоина, П. Т. Абашеева; режиссеров и педагогов Ф.С. Сахирова, С.Д. Будожопова, Н.Е. Логачева, А.М. Никитина, А.Т. Золотухина; наставников А.А. Буркова, Т. Б. Бадагаевой, Д.Н. Баторовой, Н.П. Дугаржапон и многих других. Валентина Цыреновна и ныне пользуется глубоким уважением и авторитетом заслуженного деятелем науки и культуры России. Ее добрый след и ее труд – пример для подражания и будущим поколениям.

Валентину Цыреновну забыть невозможно... Это был Педагог, перед которым мы, студенты, трепетали: насколько восхищались ее заслугами, настолько одновременно жутко боялись проштрафиться перед ней. В годы учебы нашего курса (1997-2002 гг., худ. руководитель – В.А. Тришин) по институту ходили легенды о непримиримой требовательности этой маленькой хрупкой женщины. Уже на первом курсе, когда для нас, студентов-заочников, «теория драмы» была еще далеко впереди, в преддверии чего-то необыкновенного, зайдя в конце коридора, мы становились «как будто ниже ростом». Нам казалось, что она видит хлипкость наших знаний насквозь и с замиранием сердца ожидали первого занятия.

Привыкшие сдавать сессии на «ура» и «авось», на этот раз мы все до единого подходили к подготовке зачета тщательнейшим образом. И сейчас, заглядывая в свои студенческие тетради, удивляешься небывалой аккуратности почерка и ощущаешь неподдельность интереса к перипетиям анализируемого «Макбета». Парадокс был в том, что несколько уроков и зачет Валентины Цыреновны оказались органичными, легкими, прошли доброжелательно и на удивление весело. Наши страхи остались напрасными – напротив, мы узнали о себе так много неожиданно хорошего, за что было даже неловко. Тогда мы решили, что нам несказанно повезло и были счастливы, что самое страшное позади, другие дисциплины не представляли для нас преград и сложностей. Никто и подумать не мог, что впереди случится еще не один повод увидеться с Валентиной Цыреновной. Да еще какой!

В 2008 году, будучи уже педагогом Иркутского театрального училища я регулярно подстрекалась к поступлению в аспирантуру моим Учителем В.А. Тришиным (тогда уже профессором АПРИКТ в Москве), рискнула проверить свои научные силы в альма-матер. Стены института стали неузнаваемы после ремонта, все было светлым и новым, даже чересчур «причесанным» в сравнении с той дорогой сердцу привычностью обстановки, в которой учились мы, потому встреча с институтом отчасти показалась не настолько трепетной, как ожидалось. Отдав на кафедре, неожиданно оказавшуюся перенесенной в другую аудиторию, вступительный реферат по специальности «Актерское искусство», успела сдать экзамен по философии. При подготовке экзамена по английскому языку мне вдруг сообщили, что моя тема будет относиться к специальности «Культурология» и мне предстоит научное руководство Валентины Цыреновны. Страхи первого курса взяли верх над рассудком, и я совершила совершенно неоправданный поступок – спаслась бегством. Знать бы тогда, от кого!

В 2013 году, поступив в аспирантуру Санкт-Петербургской академии театрального искусства к Л.В. Грачевой, и собирая материал для диссертации, натолкнулась в Интернете на статью о моем научном герое Н.В. Демидове, автором которой была... Валентина Цыреновна! Она оказалась одной из последних учениц Николая Васильевича и была тем доверенным лицом, через кого в апреле 1949 года Н.В. Демидов передавал в столицу рукопись своей будущей книги «Искусство жить на сцене» [2] для публикации. Тогда рукопись вызвала разногласия в театральных кругах, автора сочли за серьезного оппонента Станиславского. Теперь Н.В. Демидов – безусловный авторитет в театральной педагогике, но тогда сокращенный вариант книги смог увидеть свет только через 12 лет после смерти автора (как проясняется, не без усилий бурятской студии: Найдаковых, Цыденжапова, Сахирова и др. учеников).

Валентина Цыреновна и после возвращения Демидова в Москву в 1949 г. вела переписку, в которой учитель продолжал ее поддерживать, давал важные для нее и запомнившиеся на всю жизнь советы работы над ролью. Позже эти письма будут пересланы составителю «Творческого наследия Н.В. Демидова» М.Н. Ласкиной для публикации в 4-м томе [3]. Именно благодаря Н.В. Демидову В.Ц. Найдакова продолжила обучение в высшей школе: «Чтобы не отстать от времени, я в 1951 г. поступила на отделение филологии Иркутского университета, Н. В. Демидов поддерживал мой уход в университет, считая, что хорошее дело – высшее образование и оно не оторвет меня от театра. Так оно и вышло» [4].

После того, как стали известны эти факты, мои студенческие страхи исчезли навсегда: с В.Ц. Найдаковой уже через несколько недель мы встретились на Байкале на турбазе «Ослик». Вечер мы посвятили ее Учителю, Николаю Васильевичу Демидову, конспект занятий которого преданная ученица хранила всю жизнь. Воспоминания ее в нашей беседе перемежались с разговором о проблемах современного театра и театральной педагогики. Валентина

Цыреновна решила готовить книгу о Николае Васильевиче, и в 2017 году увидела свет ее книга «Школа Демидова в Бурятии (1948-2015)» [5].

Валентина Цыреновна в последний год жизни отдала дань своему учителю сполна. В столь хрупком возрасте она посчитала своим долгом выступить на Международной конференции, посвященной своему Учителю, и прилетела в Санкт-Петербург на организуемые нами в РГИСИ «Демидовские Встречи». Выступление В.Ц. Найдаковой стало для конференции знаковым событием – после ее докладов появилась новая волна поисков в исследовании демидовского наследия. Если ранее во мнениях участников преобладала точка зрения, что демидовская школа радикально противоположна системе Станиславского и, как все новое, только сейчас приходит к нам от предприимчивых людей запада, то теперь появилась новая твердая позиция – Школа Демидова выросла из системы Станиславского, проверена преданными учениками в Бурятии, и, по словам Валентины Цыреновны из вышеупомянутой книги – «есть и была» в нашей стране.

Героизм и преданность делу театра был высоко оценен участниками «Демидовских встреч», которые не только узнали много нового о последнем периоде жизни Н.В. Демидова, но и познакомились с прошлым и настоящим театральной жизни Республики Бурятия, где Демидова помнят и до сих пор практикуют его упражнения. Заведующим кафедрой актерского искусства РГИСИ В.М. Фильштинским после конференции было не раз отмечено, что теперь можно с уверенностью считать, что на Байкале действительно существует своя «театральная мафия» из таких сильных духом людей, преданных Делу и своим Учителям. Светлая память Валентине Цыреновне!

Примечания

1. Даргаева Н. История семьи Найдаковых в истории Тункинского района Республики Бурятия. URL: <https://nsportal.ru/ap/library/literaturnoe-tvorchestvo/2020/03/01/doklad-na-nrk-istoriya-semi-naydakovyh> (дата обращения: 01.06.2020).

2. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М., 1965.

3. Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 4, кн. 5. Теория и психология творчества актера аффективного типа. Дополнения. Разное. Биографические материалы. Из переписки / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб. : Балтийские сезоны, 2009.

4. Найдакова В. Ц. О Н. В. Демидове // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/21/pochta-duhov-21/on-v-demidove/> (дата обращения: 01.06.2020).

5. Найдакова В. Ц. Школа Демидова в Бурятии (1948 – 2015). Улан-Удэ. ВСГИК, 2017.

ПРЕДАННОСТЬ ТЕАТРУ (СЛОВО О В.Ц. НАЙДАКОВОЙ)
DEDICATION TO THEATER (A WORD ABOUT V.TS. NAIDAKOVA)

В статье говорится о вкладе В.Ц. Найдаковой в развитие национального театра Бурятии, в популяризацию деятельности Бурятского драматического театра, в сохранение и осмысление истории театров Сибири.

The article considers the contribution of V. Ts. Naidakova to the development of the national theater of Buryatia, popularization of the activities of the Buryat drama theater, preservation and comprehension of the history of Siberian theaters.

Ключевые слова: театр Бурятии, театр Сибири, национальная драма.

Keywords: theater of Buryatia, theater of Siberia, national drama.

Во вступлении к своей монографии ««Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.)», изданной в 2002 г., Валентина Цыреновна Найдакова, доктор искусствоведения, профессор, один из ведущих театроведов Сибири, вспоминая о причинах своего поступления в аспирантуру ГИТИСа, выразила, пожалуй, главную цель своей многолетней многогранной и плодотворной деятельности: «узнать все о театре, его природе, законах и, конечно, о его происхождении... И понять, в конце концов, в чем сила и красота театрального искусства» [1, с. 3].

Любовь к театру захватила ее еще в школьные годы и определила все основные этапы профессиональной биографии: поступление на театральное отделение Улан-Удэнского театрально-музыкального училища, почти девять лет служения в труппе Бурятского театра драмы, когда ей посчастливилось сыграть более пятидесяти ролей, в том числе несколько главных (Катерина в «Грозе» А. Островского, Софья в «Горе от ума» А. Грибоедова, Лаура в драме «Домовой» Э. Вильде, Сы-Фын в «Тайфуне» Цао Юя др.), учебу сначала в Бурятском государственном педагогическом институте, затем – в Иркутском государственном университете на отделении русской филологии, руководство отделом критики журнала «Байкал», поступление в аспирантуру ГИТИСа, написание и защита монографии «Современный бурятский драматический театр», получение научной степени кандидата искусствоведения, защита во ВНИИ искусствознания докторской диссертации «Бурятский драматический театр: от возникновения до 1970-х годов», наконец, научно-педагогическая работа с 1962 в Восточно-Сибирском государственном институте культуры.

В огромном мире любимого ею театра была особая сфера, с которой она ощущала близкую, даже родственную связь – это театр родного народа, Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева, изучению возникновения и развития которого, расширению круга его знатоков в профессиональном искусствоведческом сообществе, популяризации его деятельности в массовой аудитории она посвятила большую часть своих научных и критических трудов, выступая его летописцем и даже, порой, защитником.

Приведем описание собственных ее впечатлений от восприятия спектаклей национальных театров народов нашей страны на фоне мировых театральных постановок: «И странное дело: раскрываясь передо мной удивительно богатая панорама мирового театра, куда естественно входили и лучшие театральные коллективы бывшего Советского Союза с их блестящим актерским и режиссерским мастерством, представляя возможные вершины сценического искусства в целом, все это не уронило в моих глазах практику Бурятского национального театра. И даже более того – в яркой мозаике этой общей почти грандиозной картины, он, оказывается, имел свой цвет и тонус, его цветовая гамма ритмически вписывалась в конфигурацию целого, внося свою индивидуальную вибрацию. Однако на таком уровне это стало осмысляться гораздо позже. Поначалу же переживалось удовлетворение от сознания, что молодой националь-

ный театр небольшого сибирского народа не уступает прославленным театральным труппам в стране и за рубежом в чуде создания художественной правды на сцене. Конечно же, различия были и немалые в проявлении внешней формы – материально-художественные затраты на костюмы, сценографию, но внутренняя, творческая сторона почти всегда оставалась оригинальной, самобытной, неповторимой» [1, с. 4].

Наверное, самому коллективу театра было приятно такое внимание со стороны в прошлом своей коллеги-актрисы, а теперь крупного ученого, пишущего о нем книги, диссертации, рецензии, статьи. Это окрыляло коллектив, давало новый творческий импульс, возможность увидеть свои достижения и недостатки взглядом заинтересованного и умного знатока.

В. Ц. Найдакова правомерно подчеркивала высокую миссию, выполняемую Бурятским театром драмы во время длительных гастролей по Бурятии и Бурятским автономным округам: Агинскому и Усть-Ордынскому. Ради этого они большую часть года вели не очень комфортную жизнь, приобщая свой народ к подлинному искусству, и, говоря словами летописца прошлого и настоящего их театра, «достойно выполняя свою задачу по культурно-просветительной, эстетико-гедонистической, идейно-художественной работе со зрителем через свои спектакли» [1, с. 6].

Одному из авторов этих строк довелось присутствовать на спектакле

«Тополек мой в красной косынке» по повести Ч. Айтматова в отдаленном сельском клубе, в зале, заполненном зрителями-носителями бурятского языка, и впечатление от этого спектакля оказалось намного сильнее, чем от спектакля, поставленного на стационарной сцене еще старого здания театра. Возможно, свою роль сыграло то, что и сюжет, и окружающая клуб и село реальная степь вдалеке от центров цивилизации были очень схожи, как и жизненность персонажей, таких же сельских тружеников, как и зрители драмы, а может быть главным фактором стала сила таланта Айтматова или актеры как-то особенно вошли в свои роли, но в итоге совпадения всех обстоятельств получилось очень яркое, истинно вдохновенное действие, во время которого для зрителя перестает существовать окружающий мир.

Создатели спектакля оказались на одном уровне с большим советским и мировым классиком. Режиссура и все актерские работы казались талантливими, уникальными. И творцы спектакля «Тополек мой в красной косынке», несомненно, чувствовали зрительскую реакцию.

Об исполнительнице главной роли в этом спектакле, Людмиле Дугаровой, Валентина Цыреновна тепло написала в своей книге «Театральные портреты»: «Асель Дугаровой была вся доверие и счастье, вся светилась радостью любви. Отблеск этих счастливых дней будет сопровождать Асель и Ильяса и тогда, когда наступят для них другие, трудные времена... На лице ее светились грустью и добротой умные глаза... Текста в этой сложной сцене у актрисы мало. Тем большую емкость приобретает каждая фраза. Много пауз, рассказывающих о мире чувств больше, чем слова. Молчание Асель-Дугаровой содержательно, наполнено богатством мыслей, переживаний. Л. Дугарова умела передать тонко и отчетливо сложное состояние своей героини. Глаза актрисы передавали все оттенки переживаний. Зрителей пленяли чистота душевного облика Асель в бурятском спектакле, верность героини высокому нравственному идеалу... Весной 1973 г. на заключительном туре второго Всероссийского фестиваля национальной драматургии и театров в Ленинграде, где в числе десяти лучших был показан и спектакль «Тополек мой в красной косынке», Людмиле Дугаровой за роль Асель был вручен диплом первой степени» [2, с. 127-128].

В. Ц. Найдакова посвятила главной теме своей многолетней работы – Бурятскому театру драмы, разделы в фундаментальных коллективных трудах «Очерки истории культуры Бурятии», «Многоязычный театр России», «Фольклорный театр», «Театральная энциклопедия», «Вопросы современного искусства Бурятии». Ею регулярно публиковались статьи и рецензии в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Байкал» и др., в газетах Бурятии.

Она хорошо знала многих работников театра. Всегда использовала ситуацию для того, чтобы рассказать о них что-то важное и доброе. В разговорах с молодежью, особенно с той, которая поучилась в столицах и была не прочь сравнить родные театры со столичными и даже покритиковать театры Бурятии, она всегда горой вставала на защиту земляков, своего театра,

говоря об уникальности национальной культуры, внушая любовь к родному искусству и создавшему его народу, испытывая гордость за него и передавая ее своим собеседникам.

Интересы театроведа распространялись далеко за пределы бурятского театра, на исследование и пропаганду монгольского театра, о котором в соавторстве с монгольским коллегой Б. Зоригом была написана книга, театра других народов Сибири, в том числе Якутии и Тувы, о которых она написала книги.

Вспоминается настойчивость, проявленная ею в процессе многократных изменений учебных планов с целью их очередной «оптимизации», в результате которой ей удалось сохранить свой «фирменный» курс национальных театров Сибири. И такая же многолетняя настойчивость и усердие ее как педагога в процессе обучения студентов этой учебной дисциплине. Вспоминается робость заочников, часто из других областей и краев РФ, пытавшихся за короткое время постичь предмет этого курса и не оказаться совсем уж невежественными в глазах авторитетного и требовательного преподавателя.

Ее преданность театру проявилась в более чем двадцатилетней работе члена правления Бурятского отделения Всероссийского театрального общества (ВТО). В составе делегаций Всероссийского театрального общества В. Ц. Найдакова знакомилась с театральным искусством Франции, Чехии и Вьетнама тех лет.

Любовь к театру, преданность ему вела по жизни В. Ц. Найдакову, сделала ее профессионалом-театроведом, автором многих научных и критических трудов, летописцем национальных театров Сибири, особенно Бурятского драматического, педагогом, подготовившим себе достойных учеников, вписавшим свое имя в сокровищницу художественной культуры Бурятии.

Примечания

1. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. 310 с.
2. Найдакова В. Ц. Театральные портреты. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1984. 192 с.

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ СИБИРИ: ОСОБЕННОСТИ ИХ ИЗУЧЕНИЯ НА
ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЙ В. Ц. НАЙДАКОВОЙ
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)**

**NATIONAL THEATRES OF SIBERIA: FEATURES OF THEIR STUDYING ON THE
BASIS OF V.TS. NAIDAKOVA'S RESEARCH
(PRELIMINARY ANALYSIS)**

В статье рассматривается научная деятельность бурятского ученого, театроведа, автора курса «Национальные театры Сибири» Найдаковой Валентины Цыреновны. Анализируется ряд ее научных работ, связанных с деятельностью бурятского драматического театра, этапы его изучения в советский и постсоветский периоды. При анализе научной деятельности Найдаковой В. Ц. берутся во внимание события из личной жизни, которые имели непосредственное влияние на становление ее взглядов как театроведа и ученого. Это и учение Рерихов, и учение Калачакры, и тайная доктрина Е.П. Блаватской, а также ее актерское прошлое, обучение актерскому мастерству по методу ее учителя Демидова Н. В.

The article considers the scientific activity of Naidakova Valentina Tsyrenovna, a Buryat scientist, theatre expert, author of the course «National theatres of Siberia». Some of her scientific works connected with the activity of the Buryat drama theatre, stages of its studying in the Soviet and post-Soviet periods have been analyzed. While analyzing the scientific activity of V.Ts. Naidakova the events of her personal life that influenced her views formation as a theatre expert and researcher have been taken into consideration. They are the study of the Roerichs, the study of Kalachakra, the secret doctrine of Ye.P. Blavatskaya and also her actress's past, teaching acting according to the method of her teacher Demidov N.V.

Ключевые слова: театроведение, театроведческая школа, национальные театры, театры Сибири, бурятский драматический театр.

Keywords: theatre study, theatre school, national theatres, the theatres of Siberia, the Buryat drama theatre.

В 1950-е и 60-е годы в отечественном театре многонациональной страны все большее значение приобретают театры союзных республик и автономий. Для изучения этого явления в ГИТИСе им. А. В. Луначарского на факультете театроведения в 1949 году создается кафедра «История театра народов СССР». В истории отечественного театроведения это был первый опыт создания ряда театроведческих школ по исследованию национальных театров в союзных республиках и в отдаленных регионах Советского Союза.

Надо отдать должное руководству страны того времени, которое из-за идеологических соображений, активно способствовало развитию театральной культуры в союзных республиках и национальных округах. В послевоенный период увеличивается количество национальных театров, а их художественный уровень вырастает настолько, что возникает необходимость в подготовке театроведческих кадров, которые могли бы «адекватно», на местах, анализировать процессы, происходящие вокруг театров и на сцене. Известна целая плеяда театроведов, выпускников кафедры «История театра народов СССР», занимавшихся вопросами развития национальных театров в Южной и Восточной Сибири, среди них такие деятели, как Кусимова С. Г., Тарбанаква С. П. и вместе с ними Найдакова В. Ц.

В Республике Бурятия на период 1960-1970-х годов существуют несколько национальных театров. Все они становятся ведущими не только в республике, но и в регионе Восточной Сибири. В районах республики и в бурятских национальных округах в Иркутской области и в Забайкальском крае появляются коллективы любительских и народных театров. Роль театральных критиков на тот период выполняли в основном отдельные журналисты республикан-

ских издательств. Во второй половине 1960-х о музыкальном театре Бурятии начинает писать профессионал, известный бурятский музыковед Куницын О. И.

За период с 1960 года по 1977-й материала для исследования бурятского театра собралось достаточно. Как пишет Валентина Цыреновна, бурятский драматический театр за этот период поставил на сцене 90 произведений, половина которых состояло из бурятских пьес [8, с. 150]. У бурятского театра оперы и балета в репертуаре уже был ряд национальных опер. Появляется первый национальный балет «Красавица Ангара». В 1961 году по инициативе примы бурятского балета Ларисы Сахьяновой в Улан-Удэ открывается хореографическое училище, в те годы единственное в Восточной Сибири. В истории культуры Бурятии состоялись уже 2-е декады бурятской культуры и искусства в Москве. Бурятский театр драмы провел четыре гастрольные программы выступлений в столице Советского Союза. Бурятский театр активно участвует в театральных фестивалях различного уровня от зонального и национального в 1972 году, до II Всероссийского фестиваля драматургии и литературы в Ленинграде в 1973-м. С 1965 года начинается тесное сотрудничество бурятского драматического театра с монгольским театром драмы, которое заканчивается совместной программой в 1965-м и в 1972-м годах на сцене монгольского театра. Все это требовало осмысления, анализа и фиксации в исторической и культурной памяти бурятского народа [8, с. 148-149, с. 170-171].

Возможно, что именно по этой причине Найдакова В. Ц. в 1959 г. поступила в ГИТИС на кафедру истории театра народов СССР, и одновременно успела принять участие во II декаде бурятской культуры и искусства в Москве. После окончания ГИТИСа в 1962 году начала преподавательскую деятельность в Восточно-Сибирском государственном институте культуры. Результатом этого периода явилась монография «Современный бурятский драматический театр 1949-1962 гг.». Хотя сама Валентина Цыреновна объясняла свой уход в область науки как возникшую потребность в дальнейшем познании, в желании узнать «зачем существует театр на планете?» [9, с. 8]. Однако в контексте развития бурятской культуры и театра в послевоенное время и затем в период «оттепели», когда Бурятия вместе со всей страной переживала подъем в области науки и культуры, столь своевременное принятие ею решения стать театральным критиком и театроведом, сегодня кажется закономерным.

Известно, что основным объектом научного исследования для Валентины Цыреновны становится история и современное состояние бурятского драматического театра, его истоки и установление идентичности в срезе тогда советской культуры и истории советского народа. Поэтому в своей исследовательской работе Валентина Цыреновна основной упор делала на сбор фактов и анализ этапов развития бурятского драматического театра, переломных, связанных с историческими коллизиями, периодов. Это было время, когда через знакомство с традиционной классикой – русской и зарубежной, и через современную режиссуру Ф. С. Сахирова, бурятский драматический театр переходит на совершенно новый уровень знакомства с драматическими произведениями мировой и русской культуры. «Путь намсараевцев от первой шекспировской постановки «Отелло» 1938 г. до «Короля Лира» в 1967 г. до постановки «Вассы Железновой» Горького и комедии Островского «Доходное место» – это путь поступательного движения молодого национального театра, прошедшего через стремительные ритмы ускоренного развития в период ученичества 30-40-х гг. к творческой самостоятельности и зрелости» [8, с. 159-160].

В этот период, отмечает Валентина Цыреновна, бурятский театр стремительно развивается одновременно в нескольких направлениях. Помимо бурятской драматургии, русской и зарубежной классики, театр ставит на своей сцене современную советскую драму и пьесы братских союзных республик. Объем драматургического материала был тогда настолько огромен, что, как пишет Валентина Цыреновна, перед коллективом становится вопрос о перспективе развития бурятского театра как искусства – «Куда? В какую сторону идти? Нужен ли бурятской публике сегодня Ибсен, Б. Шоу, Чехов, Брехт и другие классики?». Потому что, действительно, как бы этого не хотелось, особенно молодому поколению актеров, времени на освоение всех стилевых направлений у бурятского театра не хватало [8, с. 159]. Позднее, уже в третьей монографии, посвященной истории бурятского драматического театра «Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.)» изданный в 2002 году, куда вошел и предыдущий период 1960-1977 гг., Валентина Цыреновна

добавляет по советскому периоду еще ряд обстоятельств, о которых нельзя было упоминать в то время. Эти обстоятельства тогда существенно повлияли на репертуарную политику БГАТД им. Х. Намсараева, и не могли не сказаться на выборе пьес из национальной драматургии, из классических произведений [8, с. 164-169]. В этот же период, в конце 60-х и в 70-е годы, она пишет большое количество статей, рецензий, отзывов на спектакли, театральные портреты артистов, ветеранов бурятского театра драмы.

Результатом научной работы этого периода стала докторская диссертация по теме «Бурятский драматический театр от возникновения до 1970-х годов», которую Валентина Цыреновна защищает в 1980 году [5]. После издания второй монографии в 1981 году накопленный опыт по изучению бурятского драматического театра позволил Валентине Цыреновне постепенно расширить поле исследования национального театра на весь регион Восточной Сибири. Отталкиваясь от результатов исследования по бурятскому театру, она приходит к мысли, что находящиеся рядом народы родственные бурятской культуре по укладу жизни и менталитету, также имеют право на изучение и описание их истории театра. Так, в поле зрения бурятского ученого попадают якутский, тувинский, хакасский и горно-алтайский театры. Итогом ее поисков, как известно, стали два учебных пособия – «Якутский театр», «Тувинский театр», а также авторский курс «Национальные театры Сибири» [14; 15].

Здесь следует учесть время, в которое создавались ее научные труды, ту методологию, на которой основывалось советское театроведение. Изучение и анализ истории театра народов СССР до 1980-х годов базировался на основах советской школы театроведения, представителями которой были известные советские театроведы: Асеев Б. Н., Алперс Б. В., Марков П. А., Крымова Н. В., Всеволодский-Гернгросс В. Н., Хайченко Г. А. и другие. Была так называемая «ленинградская школа театроведения», основанная известным русским и советским театроведом Александром Александровичем Гвоздевым [6, с. 81-87]. Такие события из истории отечественного театроведения, как разгром «ленинградской школы театроведения» в 1930-е годы, критика формальной школы, дело «О театральных критиках» в 1949 г. не могли не сказаться на формировании методологии советского театроведения, которую можно свести к так называемому традиционному подходу, к методам исторической школы: историко-культурный, историко-сравнительный [6, с. 61-64]. На основе этой методологии проводит свои исследования и Валентина Цыреновна в первые этапы своей научной деятельности, и в дальнейшем, в 1990-е и 2000-е годы, она не отказывается от этих методов, как наиболее «крепких» и научных.

Под влиянием демократических перемен в период перестройки начинается возрождение частично утерянных духовных традиций и ценностей в бурятской культуре. Начинается восстановление прерванной памяти с предками через огласку ранее запретных тем. Бурятский драматический театр поставил тогда ряд спектаклей, ознаменовавших приход нового времени: «Тохеолгон» («Ненастье») о драматических коллизиях в бурятских селениях в 30-е годы в период коллективизации, триптих «Сансарын хурдэ» («Круги Сансары») из трех пьес: «Унгэ-тэ юртэмсэ» («Этот разноликий мир»), «Дамдин лама», «Где ты, Шамбала?», где в двух первых рассказывается о жизни буддийского духовенства в разные периоды истории Бурятии и в третьей пьесе об «утрате молодым поколением духовных и нравственных начал», пьеса Геннадия Башкуева «Ниидыш даа, инагни!» («Любовь на взлетной полосе»), где на бурятскую сцену впервые выходят маргинальные личности со своими психологическими и нравственными проблемами [5, с. 207-210]. В 1988 году в связи с объявлением М. С. Горбачевым празднования 1000-летия крещения Руси, что фактически означало негласное разрешение на всем советском пространстве на проведение религиозных праздников. В бурятском драматическом театре, в связи с этим историческим событием, было принято решение о проведении новогоднего праздника «Сагаалган» («Белый месяц») с реконструкцией всех обычаев и традиций, ранее не проводимых на сцене.

Валентина Цыреновна в тот период по каждой постановке дает подробную оценку в третьей монографии, посвященной бурятскому драматическому театру «Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975-2002 гг.)». И хотя казалось бы методы анализа оставались прежними, но в критических замечаниях и в суждениях появляется большая свобода, более явственно проступает театроведческий анализ самой по-

становки, более тщательно рассматриваются те глубинные перипетии, приведшие к определенному впечатлению у зрителя от спектакля.

Еще более широко и свободно она описывает современную историю монгольского театра в следующей монографии «Монгольский театр: первая пол. XIX в. – начало XXI в.», вышедшей в 2005 году, в соавторстве с монгольским театроведом Батсухийн Зориг, безвременно ушедшим в 2003 году. Чего стоит хотя бы название четвертой главы, написанной ею «Монгольский театр в условиях посттоталитарного режима 1990-2006 гг.». В этой главе она приводит огромное количество фактов, исторических подробностей, документальных свидетельств. В традиционной манере она выявляет причинно-следственные связи проблем и перспектив развития монгольского театра в переломный для него период, демонстрируя блестящую осведомленность по этой теме [7].

В 1990-е годы появление ряда статей и выход небольшой, но богато иллюстрированной книги «Буддийская мистерия Цам в Бурятии» отражает еще один поворотный момент в жизни бурятского ученого – это знакомство с философией знаменитой семьи Рерихов, с Тайной доктриной Е. П. Блаватской. Находясь под большим впечатлением от откровений высоких духов людей, Валентина Цыреновна в 1990 году вместе с единомышленниками открывает Рериховское общество для более глубокого изучения Агни-йоги и Тайной доктрины. Примерно в это же время Валентина Цыреновна принимает православие и становится христианкой. Но при этом не отказывается от традиционных духовных воззрений бурят – буддизма и шаманизма, и, как позволяет учение Рериха, в своем сознании соединяет духовные достижения трех ведущих религий Забайкалья – православия, буддизма, шаманизма в единое духовное пространство.

Результатом открытия новых перспектив исследования искусства театра через учение Рерихов стал ряд статей о мистерии Калачакры [10; 11; 12, 13]. Итогом стала уникальная, на тот период, книга «Мистерия Цам в Бурятии» [4].

Этой своевременной научной работой Валентина Цыреновна как бы предвосхищает возрождение древней буддийской традиции, которое было восстановлено в 2010-е годы и сейчас каждый год проводится в дацане «Хамбын хурдэ».

Таким образом, система взглядов Валентины Цыреновны окончательно складывается под влиянием учений Рериха С. Н. и Агни-йоги. И, казалось бы, этот аспект должен был непосредственно повлиять и на методы исследования театра, тем более, что вновь возрождались к жизни ранее «запущенные» методы. Но даже в период всеобщей гласности и новаций в области теории искусствоведения и театроведения Валентина Цыреновна остается верной «старым» научным методам исследования, в том числе при изучении и трактовки тем, касающихся сакральных сфер, в которых можно было легко уйти в сторону абстракции и метафизики [17, 18].

Из режиссерского театра для Валентины Цыреновны наиболее любимым был английский режиссер русских кровей Питер Брук, реформатор, теоретик, автор известной книги «Пустое пространство». Питер Брук известен своими космополитическими взглядами и концепцией «Театр без границ». В данную концепцию входило не только разрушение привычных клише пространства сцены-коробки опытным путем, но прежде всего, практическое исследование в театре той силы, которая способна была разрушить культурные и национальные барьеры между народами, приблизить понятия священного и грубого театров практически к каждому человеку. Также английский реформатор известен безмерной широтой взглядов на жизнь, на театр, на искусство. Неудивительно, что и Валентина Цыреновна смогла в процессе своей деятельности охватить не только театры Бурятии, но и национальные театры Тувы, Якутии, Монголии.

На последнем этапе своей научной деятельности она вышла на исследование творчества современных театральных коллективов, результаты которого были представлены в третьем выпуске учебного пособия «Национальные театры Сибири». Этому выпуску Валентина Цыреновна дает название «Театры Бурятии», куда помимо традиционных представителей БГАТД им. Х. Намсараева и БГАТОиБ им. Г. Ц. Цыденжапова, вошли краткие истории Русского государственного драматического театра им. Н. Бестужева, не рассматриваемого ранее Валенти-

ной Цыреновской Республиканского театра кукол «Ульгэр», Молодежного художественного театра и молодого коллектива Государственного театра песни и танца «Байкал» [16].

Таким образом, в третьем пособии Валентина Цыреновна как бы обозначает перспективы дальнейшего развития своего авторского курса в сторону не столько уже изучения национальных театров, а театров Сибири в принципе. Несколько лет, с подачи руководства учебно-методического отдела ВСГИК, прежнее название курса «Национальные театры Сибири» было переименовано в «Театры Сибири». И это можно рассматривать как закономерный процесс, потому что помимо национальных театров, в регионах Сибири уже давно существуют большое количество театров, деятельность которых нуждается в отдельном исследовании. Это театры Новосибирска, Красноярска, Томска, Омска, Иркутска, Хабаровска и других городов, которые за последние тридцать лет настолько преуспели в профессиональном росте, что смогли создать свое уникальное театральное пространство, объединяющее все театры Сибири, играющих как на русском языке, так и на национальном. Среди этих театров появилось большое количество интересных коллективов самых разных направлений, от мюзикла и театров пантомимы до театра в формате ДОК и театров современного танца. На базе сибирских театров появились свои театральные фестивали, поддерживающие высокий уровень их творчества уже на протяжении многих лет: Международный театральный фестиваль современной драматургии имени Александра Вампилова (г. Иркутск), Международный фестиваль «Молодые театры России» (г. Омск), Международный фестиваль национальных театров «Алтан Сэргэ» («Золотая коновязь») (г. Улан-Удэ), Международный фестиваль пластики и пантомимы Мимолет (проходил в г. Иркутск с 1997 по 2003 гг.), Межрегиональный фестиваль-конкурс «Сибирский транзит» (г. Новосибирск) и другие. Все они в современном театральном сообществе России считаются престижными не только в Сибири, но и на всем российском театральном пространстве.

По стилю, по исполнению, по режиссерскому мастерству театры Сибири уже давно не уступают столичным театральным стандартам, с успехом выступают на ведущих сценах в России и за рубежом, неоднократно становятся лауреатами престижной театральной премии «Золотая маска» в различных номинациях. Сегодня, это целый исторический пласт, в котором заложен огромный научный потенциал для исследования в современном театроведении. Возможно, это и предвидела Валентина Цыреновна, обращая внимание на театры Бурятии уже без разделения на национальные и русскоязычные, определяя дальнейшую перспективу исследования и расширения своего курса. Из когорты воспитанников Валентины Цыреновны, нынешних и будущих кандидатов наук, большая часть занималась и занимается вопросами истории театров Сибири: Дележа Е. М. [3], Баева В. В. [1], Витин В. А. – в контексте темы «Студийное движение в России» рассматривает историю Молодежного художественного театра г. Улан-Удэ [2], Манзарханов Э. Е. при исследовании развития движения пластических театров России рассматривал Иркутский театр пантомимы под упр. Валерия Шевченко, пластический театр драмы Человек им. Н. П. Дугар-Жабон г. Улан-Удэ под рук. Игоря Григурко [20].

Несомненно, большое влияние на исследовательскую работу Валентины Цыреновны оказало и то, что она сама когда-то была актрисой бурятского драматического театра. И это, с одной стороны, помогало ей вникать в тонкости актерской игры, работы над ролью, работы режиссера с актерами, над спектаклем. С другой стороны, она понимала все трудности актерской судьбы, что, несомненно, смягчало в какой-то степени ее критику в адрес спектаклей и актерских работ на многочисленных выступлениях, обсуждениях, сдачах спектаклей. Поэтому она для многих артистов, в особенности из родного бурятского драматического театра, всегда была другом, старшим товарищем готовым дать совет, подсказать, поддержать морально.

О своей короткой, но богатой на воспоминания актерской судьбе, Валентина Цыреновна впервые подробно рассказывает в последней научной работе «Школа Демидова в Бурятии 1948-2015 гг.», изданной в 2017 году в издательстве Восточно-Сибирского государственного института культуры. Основная тема этой работы – историография деятельности ученика К. С. Станиславского Николая Васильевича Демидова в Бурятии, об обучении им студентов бурятского театрального техникума с 1948-го по 1949-й, среди которых была и Валентина Цыреновна [19]. Повествуя о своем учителе, она неожиданно затрагивает тему судьбы метода Н. В. Демидова, который долгие годы игнорировался в отечественном театральном образовании. И

даже сегодня когда современный актер имеет возможность обучаться по разным методам актерского мастерства, когда в Россию приезжают со своими мастер-классами модные современные режиссеры, школа Н. В. Демидова почему-то никак не берется во внимание ни современными исследователями театра, ни театральными педагогами, ни режиссерами.

Всю жизнь, проработав над темой «Национальные театры Сибири», Найдаковой В. Ц. удастся создать бурятскую школу театроведения, открыть дорогу в мир науки целому ряду учеников, педагогов, научных работников, занимающихся научной и творческой деятельностью. Национальные театры малых народов, в отличие от мировых театральных систем, имеют свою специфику, сходную с античным театром древних греков, а именно ориентирование на сохранение культурных традиций, поддержание в театре атмосферы землячества, родины, родной близости и чувства гордости за свою историю и культуру. Несмотря на политические пертурбации и социальные катаклизмы, народы Сибири смогли сохранить генетическое стремление к своим истокам и традициям, и эти особенности Найдакова Валентина Цыреновна всегда отмечала в своих работах и считала прерогативой национальных театров Сибири, которые нужно беречь и поддерживать, а руководству театров постоянно уделять этому особое внимание.

Примечания

1. Баева В. В. Забайкальский театр : история и современность. Чита : Изд-во ЗабГГПУ, 2006. 330 с.

2. Витин В. А. История любительского театра: студийное движение в России : цикл лекций по дисциплинам Б1.В.ДВ.5 «История любительского театра» и Б1.В.ОД.10 «Театральная педагогика и организация театрального процесса». Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2015. 84 с.

3. Дележа Е. М. Формирование русского театра в Забайкалье (XIX – начало XX века) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01.СПб., 1993. 262 с.

4. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ, 1997. 40 с.

5. Найдакова В. Ц. Бурятский драматический театр от возникновения до 1970-х годов. Улан-Удэ : АН СССР, Сибир. отд-ние, Бурят. фил., Ин-т обществ. наук. 1981. 466 с.

6. Введение в театроведение : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2011. 366 с.

7. Батсухийн З., Найдакова В. Ц. Монгольский театр : первая пол. XIX в. – нач. XXI в. М. ; Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2006. 319 с.

8. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX в. (1975 – 2002 гг.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. 310 с.

9. Найдакова Валентина Цыреновна : библиогр. указатель / Вост.-Сиб. гос. ин-т культуры ; сост. Т. В. Бурлакова, И. А. Поняева. 2-е изд., доп. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2017. 60 с.

10. Найдакова В. Ц. О назначении элементов народности буддийской мистерии Цам // Этническая история и культурно-бытовые традиции в Бурятии. Улан-Удэ, 1984. С. 136-148.

11. Найдакова В. Ц. О бытовании в Бурятии мистерии Калачакры // Рериховские чтения 1984 : к 110-летию Н. К. Рериха и 80-летию С. Н. Рериха : материалы конф. Новосибирск, 1985. С. 299-304.

12. Найдакова В. Ц. Рерихи об учении Калачакры // Ю. Н. Рерих : материалы юбилейной конф. М., 1994. С. 66-68.

13. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии // Методологические и теоретические аспекты изучения духовной культуры Востока : сб. ст. Улан-Удэ, 1996. С. 36-57.

14. Найдакова В. Ц. Национальные театры Сибири. Вып. 1. Якутский театр : учеб. пособие. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1998. 80 с.

15. Найдакова В. Ц. Национальные театры Сибири. Вып. 2. Тувинский театр : учеб. пособие. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999. 159 с.

16. Найдакова В. Ц. Национальные театры Сибири. Вып. 3. Театры Бурятии : учеб. пособие. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2011. 127 с.
17. Найдакова В. Ц. Театральная школа ВСГАКИ (история и метод) // Театр Восточной Сибири: фрагменты истории и теории (XX век) : сб. ст. Улан-Удэ, 2004. С. 61-70.
18. Найдакова В. Ц. Хоца Намсараев и бурятский театр : ист.-аналит. очерк к 120-летию со дня рождения. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2009. 29 с.
19. Найдакова В. Ц. Школа Н. В. Демидова в Бурятии, 1948 – 2015 гг. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2017. 66 с.
20. Манзарханов Э. Е. Пластическое искусство в драматическом театре Запада и Востока : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Улан-Удэ, 2006. 197 с.

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ НАЙДАКОВОЙ ВАЛЕНТИНЫ ЦЫРЕНОВНЫ
TO THE BLESSED MEMORY OF NAIDAKOVA VALENTINA TSYRENOVNA

В статье освещена история жизни, научный и творческий путь Заслуженной артистки БурАССР (1959), Заслуженного работника культуры Бурятской АССР (1967), Заслуженного деятеля науки Бурятской АССР (1981), Заслуженного деятеля искусств РСФСР (1988), доктора искусствоведения, профессора ВСГИК, члена-корреспондента СО РАН ВШ (1993), Лауреата национальной театральной премии «Золотая маска» Валентины Цыреновны Найдаковой.

The article highlights the life, scientific and creative way of Valentina Tsyrenovna Naidakova, Honored artist of the Buryat ASSR (1959), Honored worker of culture of the Buryat ASSR (1967), Honored worker of science of the Buryat ASSR (1981), Honored worker of arts of the RSFSR (1988), Doctor of Sciences in Art History, professor of ESSIC, corresponding member of the SB RAS HE (1993), laureate of the national theatrical award «Golden mask».

Ключевые слова: искусство Бурятии, театральное искусство, артист театра, ученый-театровед, личность, педагог.

Keywords: art of Buryatia, theatre art, artist of theatre, scientist-theatre expert, personality, teacher.

Искусство, наука Республики Бурятия понесли невосполнимую утрату: 19 января 2019 года на 92-м году ушла из жизни Валентина Цыреновна Найдакова. Она родилась 20 мая 1927 года в селе Торы Тункинского района. «Отец Найдагай Цырен окончил церковно-приходскую школу в Торах еще в конце XIX века, был грамотным человеком. Много читал по-русски и старомонгольски. Начитанность отца, его эрудированность мы ощущали с раннего детства... Натура у него была артистическая... Отец ушел из жизни в 1940 году...». (Филологический сб., 1999. с. 34).

Семья, в которой она родилась младшей, была многодетной. Старший сын семьи Будажап Найдаков (он больше известен как поэт и критик Мунко Саридак, это имя носит тункинское литературное объединение), работник обкома комсомола, руководитель республиканской писательской организации, сотрудник газеты «Бурят-монгольская правда» в 20 лет погиб от вражеских рук во время поездки по районам республики. Две дочери Найдаковых Ханда и Хорло умерли в детском возрасте. Высшее образование получили братья Доржи (1917-2002) и Василий Цыренович Найдаковы (1928-1997 гг.). Василий Цыренович будучи доктором филологических наук, профессором, театроведом, критиком многие годы возглавлял Бурятский институт общественных наук.

В 1940 году, когда не стало отца, брат Доржи Цыренович перевез всех в Свирск, там Валентина окончила 10 классов экстерном. Надо было скорее учиться, чтобы начать работать, помогать семье. По окончании школы приехала в Улан-Удэ, в 1945 году поступила в театральное-музыкальное училище имени П.И. Чайковского. Одновременно с постижением секретов сценического искусства изучала литературный бурятский язык. Не пропускали ни одной премьеры, на некоторые спектакли ходили по нескольку раз. С любовью и гордостью Валентина Цыреновна вспоминала своих учителей: «нас вводили в мир театра и музыки удивительные люди: Екатерина Дмитриевна Прозорова-Миронская – педагог по сценической речи. Мастерство актера вели у нас Владимир Константинович Халматов, режиссеры Буянто Григорьевич Аюшин, Гомбо Цыдынжапович Цыдынжапов, а на последнем курсе – Николай Васильевич Демидов, сподвижник Станиславского по театральной педагогике. Люди высокой культуры, достигшие большого в своей профессии, они были доступны, человечны, просто и хорошо общались с нами, оставили след в наших сердцах...» [1].

В 1949 г., окончив актерское отделение Улан-Удэнского театрально-музыкального училища, молодая актриса начала работу в труппе передвижного Бурят-Монгольского драматического театра. Актерская судьба складывалась удачно, была много занята. Были сыграны роли: Катерина в «Грозе» Н. Островского, Настя Ковшова – «Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского, Лаура – «Домовой» Э. Вильде, Надежда – «Враги» М. Горького, Маша Забелина – «Кремлевские куранты» Н. Погодина, Сырма – «Ровесники» Б.-М. Пурбуева, Софья – «Горе от ума» А. Грибоедова и другие (более 20 ролей).

Параллельно с актерской деятельностью, заполненной бесконечными репетициями и гастроями по всей Бурятии, Валентина Цыреновна училась сначала в бурятском пединституте, а затем с 1955 г. на заочном отделении филологического факультета Иркутского госуниверситета. После успешного окончания университета в 1959 году поступает в аспирантуру ГИТИСа им. А. Луначарского на кафедру истории театров народов СССР. И в этом же году во время проведения Второй декады литературы и искусства в Москве Валентина Цыреновна на сценах московских театров играла в трех спектакля бурятского театра: роль Сэрэгмы в спектакле по пьесе Б.-М. Пурбуева «Ровесники», Софью в «Горе от ума» А. Грибоедова, роль служанки Сы Фын в спектакле «Тайфун» китайского драматурга Цао Юя. По итогам декады ей было присвоено звание «Заслуженная артистка БурАССР» (1959 г.).

После окончания аспирантуры и защиты диссертации в НИИ искусствознания на тему «Современный бурятский драматический театр» Валентина Цыреновна возвращается на родину первым кандидатом искусствоведения. Это было огромное достижение, которое накладывало большую ответственность.

С 1962 года до конца своей жизни Валентина Цыреновна работает в академии культуры. За 57 лет педагогической деятельности выпустила сотни учеников, многие педагоги академии – ее ученики. Они работают в профессиональных и любительских театрах, преподают в театральных классах школ, училищ и вузов Сибири и Дальнего Востока. Педагогическая работа Валентины Цыреновны постоянно и очень тесно переплетается с ее научными исследованиями по театрам, совмещается с организационной деятельностью. В разные годы возглавляла кафедры театрального искусства, сценической речи, теории и истории искусств. За многие годы Валентина Цыреновна разработала вузовские лекционные курсы по теории драмы, истории зарубежного и отечественного театра, театра Востока, национальных театров Сибири. Ее монографии и статьи стали настольными книгами многих поколений студентов и преподавателей. Ее научные работы высоко оценены и признаны в России и за рубежом. Написаны и изданы книги «Тувинский театр», «Монгольский театр», «Якутский театр». Она автор более 140 публикаций по театроведению и театральной культуре Сибири.

В 1971 г. поступила в докторантуру Государственного института театрального искусства в г. Москва. Исследование истории Бурятского драматического театра стало основой докторской диссертации В.Ц. Найдаковой, и в 1980 году в связи с защитой диссертации «Бурятский драматический театр с возникновения до 1970 года» ей была присуждена ученая степень доктора искусствоведения, с 1982 г. – профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры г. Улан-Удэ.

В.Ц. Найдакова была членом диссертационных советов, экспертом по диссертациям на соискание ученой степени кандидата и доктора наук, научным руководителем аспирантов. Ученому и педагогу Валентине Цыреновне Найдаковой была свойственна активная жизненная позиция. Она активно принимала участие в подготовке законов Республики Бурятия в области образования и культуры.

По ее инициативе было создано бурятское отделение Рериховского общества, которым она руководила на протяжении 11 лет. Эта общественная деятельность В.Ц. Найдаковой отмечена памятной медалью «Николай Рерих».

И вполне заслуженная награда: удостоена высшей национальной театральной премии «Золотая маска», которую ей вручили в торжественной обстановке на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве в апреле 2015 года. Среди 200 претендентов, 42-х театров всего 34 номинанта удостоились этой высокой награды. Почетная специальная премия «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» присуждается не на конкурсной основе. Каждого лауреата представлял Президент «Золотой маски» Георг

гий Тараторкин, который сообщил, что Секретариат Союза Театральных Деятелей России единодушно выдвинул кандидатуру Валентины Цыреновны на эту премию.

Этой награды тогда были удостоены народная артистка СССР, балерина Майя Плисецкая, художественный руководитель театра имени Моссовета, народный артист РСФСР Павел Хомский. Это был очень редкий случай, когда наряду с практиками великого театрального искусства «Золотую маску» получает теоретик и критик, исследователь национальных профессиональных театров народов Сибири.

Буквально через день пришло поздравление от президента СТД Александра Калягина, в которой говорилось: «Уважаемая, дорогая Валентина Цыреновна! Счастлив поздравить Вас с премией «Золотая маска». Ваш вклад в развитие театрального искусства огромен. Трудно переоценить все, что вы сделали для отечественной театральной культуры. Вы – актриса, которая оставила сцену, чтобы заняться театральной наукой. Это поступок, на который мало кто отважится. А у вас получилось, вы стали большим ученым, автором множества интересных важных театроведческих трудов. А еще вы стали прекрасным педагогом, воспитавшим несколько поколений театральных теоретиков. Огромное Вам спасибо за все. Дай вам бог здоровья, здоровья и здоровья. Искренне ваш Александр Калягин».

Валентина Цыреновна на церемонии поздравления сказала: «Думаю, что, если «Золотая маска» пришла ко мне под 90 лет, значит, на земле есть справедливость. Ведь это награда за верность своему делу».

И нельзя не сказать еще об одной награде, которую получила Валентина Цыреновна в дни своего 90-летия в 2017 году: решением сессии народных депутатов ее родной Тункинский район присвоил звание «Почетный гражданин Тункинского района». Так земляки по достоинству оценили вклад всей семьи Найдаковых в развитие культуры и искусства бурятского народа.

Примечания

1. Найдакова В. Ц. Что мы помним о себе? // Филологический сборник: памяти В. Ц. Найдакова. Улан-Удэ, 1998. С. 36.

ПАМЯТИ УНИКАЛЬНОГО УЧЕНОГО-ТЕАТРОВЕДА В.Ц. НАЙДАКОВОЙ
TO THE MEMORY OF THE SCIENTIST-THEATRE EXPERT V.TS. NAIDAKOVA

Статья о выдающемся российском ученом Валентине Цыреновне Найдаковой (1927-2019) – докторе искусствоведения (1980), профессоре ВСГИКа (1982), посвятившей жизнь научному исследованию истории театрального искусства Бурятии и театров народов Сибири. В 1962-2019 годах вела педагогическую деятельность в ВСГИКе.

The article is about the outstanding Russian scientist Valentina Tsyrenovna Naidakova (1927-2019) – Doctor of Sciences in Art History (1980), professor of East Siberian state Institute of culture (1982) who devoted her life to the research of the history of the theatrical life of Buryatia and theatres of the peoples of Siberia. In 1962-2019 she taught in ESSIC.

Ключевые слова: ученый-исследователь, национальный театр, Бурятия, театры народов Сибири, истоки театрального искусства, история бурятского театра, становление искусства Бурятии.

Keywords: researcher, national theatre, Buryatia, theatres of the peoples of Siberia, sources of theatrical art, history of the Buryat theatre, development of art of Buryatia.

Имя Валентины Цыреновны Найдаковой – первого учёного-исследователя национальных театров Сибири, талантливого театрального критика, театроведа – широко известно в научной и творческой среде нашей республики и далеко за ее пределами. Это человек, который, невзирая ни на какие перемены и исторические катаклизмы, всегда оставался верным себе, своим принципам, всегда смело и с честью их отстаивал. Вся жизненная, педагогическая и общественная стезя Валентины Цыреновны является образцом и показателем безукоризненного, беззаветного служения профессии, искусству, театру. Н.Ц. Цибудеева отмечает: «Ровесница театрального искусства республики В.Ц. Найдакова прошагала вместе с ним весь его созидательный путь, будучи поначалу актрисой, а затем его ученым-исследователем и летописцем» [5, с. 96].

Театральная и научная биография В.Ц. Найдаковой складывалась постепенно, но последовательно. После школы поступив на театральное отделение театрально-музыкального училища им. П.И. Чайковского и окончив его в 1949 году, молодая актриса Валентина Найдакова начала работу в труппе передвижного Бурят-Монгольского драматического театра. «Актёрская судьба складывалась удачно, была много занята. Были сыграны роли: Катерина в «Грозе» А.Н. Островского, Настя Ковшова – («Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского), Лаура («Домовой» Э. Вильде), Надежда («Враги» М. Горького), Маша Забелина («Кремлевские куранты» Н. Погодина), Сэрэгма («Ровесники» Б.-М. Пурбуева), Софья («Горе от ума» А. Грибоедова), Сы Фын в спектакле «Тайфун» китайского драматурга Цао Юя и другие, всего более 20 ролей» [1].

В 1955 году В. Найдакова стала студенткой заочного отделения филологического факультета Иркутского госуниверситета, где изучала литературный бурятский язык одновременно с постижением тайн актерского мастерства в театре. В 1959 году по итогам проведения 10-ой декады бурятского искусства в Москве Валентина Цыреновна Найдакова была удостоена звания «Заслуженной артистки Бурятской АССР». В том же году Валентина Цыреновна продолжила учебу в аспирантуре ГИТИСа им. А.В. Луначарского на кафедре театров народов СССР.

Кафедра театров народов СССР – главное дело жизни доктора искусствоведения, профессора Г.И. Гояна. Благодаря ему кафедра стала научно-методическим центром, через который прошли десятки специалистов по театру со всех концов Советского Союза, в том числе и начинающий исследователь из Бурятской АССР Валентина Найдакова. Выпускники кафедры

основали национальные школы театроведения во многих республиках, куда профессор Г.И. Гоян часто выезжал с лекциями и докладами. Георг Иосифович всегда поддерживал тесную связь со своими учениками, привлекал их к участию в коллективных публикациях, имея в виду в перспективе создание обобщающего труда по истории театра народов СССР. Он часто выступал редактором отдельных монографий своих учеников. Первая книга молодого ученого В.Ц. Найдаковой «Современный бурятский драматический театр (1949-1962 гг.)» была издана также под редакцией профессора Г.И. Гояна.

Блестяще окончив аспирантуру ГИТИСа и успешно защитив кандидатскую диссертацию в НИИ искусствознания на тему «Современный бурятский драматический театр», Валентина Цыреновна вернулась в Бурятию в 1962 году первым в республике кандидатом искусствознания, и стала преподавателем Восточно-Сибирского государственного института культуры, где она трудилась до самого последнего дня жизни.

Во ВСГИКе кандидат искусствоведения В.Ц. Найдакова работала в разных направлениях. Та огромная база мировой культуры, на основе которой формировалась личность Валентины Найдаковой, безусловно, сказалась на всей ее дальнейшей деятельности. Вместе с тем Валентина Цыреновна – человек корневой, почвенной культуры. Ее великолепное знание народной жизни и народной культуры (поэтической, вокальной, музыкальной), а также блестящее знание русского и родного языков стали немалой составляющей ее профессионализма. В разные годы она возглавляла кафедры театрального искусства, сценической речи, теории и истории искусств. За многие годы разработала вузовские лекционные курсы по теории драмы, истории зарубежного и отечественного театра, театра Востока, национальных театров Сибири.

Педагогическая деятельность не отвлекла В.Ц. Найдакову от научной работы, и в 1971 году она поступает в докторантуру ГИТИСа. В 1980 году Валентине Цыреновне была присуждена ученая степень доктора искусствоведения в связи с защитой докторской диссертации «Бурятский драматический театр с возникновения до 1970 года». В ней искусствовед В.Ц. Найдакова осветила «основные вехи деятельности от любительской труппы через самодеятельные и полупрофессиональные коллективы и театральную студию к музыкально-драматическому театру» [5, с. 96-97]. В 1982 году Валентина Цыреновна стала профессором Восточно-Сибирского государственного института культуры.

Сегодня мы вспоминаем В.Ц. Найдакову как одного из первых исследователей национальных театров России. Все, что сделано Валентиной Цыреновной для развития и становления театрального искусства Бурятии, переоценить трудно. Когда она начинала свою научную деятельность, теория бурятского национального театра находилась в зачаточном состоянии. Точнее сказать, ее вообще не было. Можно смело утверждать то, что сегодня является основополагающим в работе национального театра Бурятии, впервые было сформулировано и получило серьезное научное рассмотрение именно Валентиной Цыреновной. Именно она была тем пионером-исследователем, который кропотливо и внимательно изучал неисчерпаемое богатство традиционной и народной культуры бурят.

Сопоставляя и исследуя свидетельства этнографических и фольклорных материалов об истоках театральной культуры бурят, фундаментальные труды по истории мирового театра, В.Ц. Найдакова умела увидеть факты, ранее не обнаруженные исследователями. Преодолев много трудностей, ей удалось воссоздать историю зарождения бурятского театра.

Исследования профессора Найдаковой показывают, что бурятская театральная культура не являлась продуктом механического копирования и заимствования извне, а была результатом внутреннего развития народа. Валентина Цыреновна писала в своей статье «Возрождая национальные корни театра (трудный путь к синтезу)»: «Монголоязычные народы – буряты и калмыки, вошедшие в состав Российского государства более трех веков назад, исторически и этнически связаны с традиционной культурой стран Центрально-азиатского региона – Монголией, Тибетом, а через них, как проводников буддизма, и с далекой Индией и в какой-то мере с Китаем, как соседствующей державой. Еще в древности охотничий, а в последующие века кочевой и полукочевой быт скотоводов сформировал у бурят весьма своеобразные формы театральности в производственных, культовых и праздничных обрядах, где отводилось важное

место жрецам-шаманам рядом с одаренными лицедеями-танцовщиками, сказителями-рапсодами, остроумцами и пересмешниками» [3, с. 126].

В.Ц. Найдакова, посвятившая жизнь научному исследованию истории театрального искусства Бурятии и театров народов Сибири, изучала генезис и эволюцию внутри этих театральных структур, занималась также и проблемами существа и содержания теории мирового театра. В.Ц. Найдаковой издано «более 150 научных трудов, среди которых пять монографий, индивидуальные и коллективные учебные пособия» [2], научные и научно-популярные статьи, доклады, выступления. На наш взгляд, в большей степени, она заостряла внимание на воспитательной функции театрального искусства: «момент просветительского и нравственно-воспитательного значения драмы и театра обнаруживается с самого начала» [4, с. 11]. То есть, можно сделать вывод, что для нее вопросы социума, этики, политики, проблемы воспитания, глубокое отражение человеческого героизма, тематика высокого морального сознания представляют животворящее основание и сущность театрального искусства.

Ее тонкое понимание создаваемых образов, знание режиссерских замыслов и авторских идей захватывает читателя живостью и эмоциональной силой изложения. Ее научные изыскания пропитаны временем, в котором творили режиссеры, актеры, драматурги. Именно благодаря подвижническому труду Валентины Цыреновны написана «живая» история бурятского профессионального театра с начала его возникновения и до сегодняшнего дня. В 1984 году была издана третья монография «Театральные портреты: актеры Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева», представляющая собой не сухие факты, а профессионально, ярко, объемно воссозданные и сохраненные для будущих поколений портреты талантливых актеров, режиссеров, художников.

Для многих театров Сибири Валентина Найдакова была другом, самым активным пропагандистом их творчества, добрым советчиком и одновременно требовательным и принципиальным критиком. Профессор В.Ц. Найдакова «встроенная в систему глобальной мировой культуры, обладала некими универсальными и безграничными знаниями в этой области и свободно в ней ориентировалась от элевсинских мистерий и древнегреческой мифологии до национальных театров Бурятии, Монголии, Саха-Якутии, Тувы, Хакасии, Алтая» [5, с. 96].

Как прекрасный знаток мировой драматургии и глубокий исследователь истоков бурятской, Валентина Цыреновна нередко помогала в формировании репертуара, призывала быть ответственными за то, с чем и как обращается театр к своему зрителю, быть ответственными за сохранение нравственной и художественной доминанты театра. Профессор Найдакова посвятила свою жизнь культуре Бурятии, ее сохранению, процветанию и развитию. Это ученый, всецело посвятивший себя театру, который мог дать исчерпывающую информацию не только о состоянии и тенденциях развития национальных театров, но и о каждом актере, режиссере.

Много сил Валентина Цыреновна отдавала общественной работе в ВТО (Всероссийское театральное общество), членом которого являлась с 1950 года, и в различных общественных организациях республики. Она активно принимала участие в подготовке законов Республики Бурятия в области образования и культуры.

Заслуги В.Ц. Найдаковой были отмечены в разные годы ее жизни присвоением ей званий и правительственных наград: «Заслуженный работник культуры Бурятской АССР» (1967), «Заслуженный деятель науки Бурятской АССР» (1981), «Заслуженный деятель искусств РСФСР» (1988), Член-корреспондент СО РАН ВШ (1993), Академик МАН ВШ, Лауреат Государственной премии республики Бурятия, Лауреат национальной театральной премии «Золотая маска» (2015), «Почетный гражданин Тункинского района» (2017). Помимо этого, Валентина Цыреновна награждена медалями «За трудовое отличие», «За доблестный труд» и памятной медалью «Николай Рерих».

Итак, театр стал и любовью всей жизни и предметом научных исследований и открытий доктора искусствоведения, профессора В.Ц. Найдаковой. Она внесла уникальный вклад в изучение театров Сибири. Ей принадлежат колоссальные труды по истории бурятского театра и театрального искусства сибирского региона.

В.Ц. Найдакова как учёный-исследователь и активный участник процессов становления искусства Бурятии изучала истоки, ключевые исторические и творческие аспекты бурятской национальной культуры. Она разработала научную периодизацию театральной Бурятии,

глубоко осветила проблемы культурного наследия, систему драматических жанров, творчество режиссеров и артистов республики – всю совокупность сложных вопросов, связанных с процессом развития бурятского национального театра. Рассмотрев творческий путь многих театров Сибири, ею была создана целостная картина генезиса и деятельности всех театров Бурятии в различные исторические периоды.

Научное наследие В.Ц. Найдаковой послужит для многих базовой основой в изучении театрального искусства Сибири и Дальнего Востока. В истории останутся ее бесценные труды о сибирских и дальневосточных театрах, в которых глубоко отражаются духовные истоки культуры народов, и которые укрепляют сотрудничество между национальными театрами России и постсоветского пространства. Будущие изыскания учеников и последователей Валентины Цыреновны обогатят наши знания о национальных театрах, прольют свет на множество вопросов, не имеющих ответов сегодня. Все это, безусловно, дополнит историю становления и развития бурятской театральной культуры, основные линии и вехи бурятских театров. Не сомненно одно, научные изыскания Валентины Цыреновны являются прочным фундаментом всех дальнейших исследований.

Примечания

1. Бабуева В. Д. Светлой памяти Валентины Цыреновны Найдаковой. URL : <https://blogrb.ru/news/216080> (дата обращения: 15.04.2020).
2. Бабуева В. Д. Найдакова Валентина // URL: <http://soyol.ru/personas/artists-and-musicians/3609/> (дата обращения: 15.04.2020).
3. Найдакова В. Ц. Возрождая национальные корни театра (трудный путь к синтезу) // Проблемы культурологического образования: этно-региональные аспекты : материалы науч.-практ. семинара. М. ; Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 1999. С. 126-137.
4. Найдакова В. Ц. Теория драмы : учеб. пособие. Улан-Удэ : Сибирь, 1993. 58 с.
5. Цибудеева Н. Ц. Слово о патриархе бурятского искусствоведения // Вестник Восточно-Сибирского гос. института культуры. 2017. № 2 (2). С. 94-97.

ВОСПОМИНАНИЯ О ВАЛЕНТИНЕ ЦЫРЕНОВНЕ НАЙДАКОВОЙ

MEMORIES ABOUT VALENTINA TSYRENOVNA NAIDAKOVA

В статье автор дает профессиональный портрет доктора искусствоведения, профессора ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» Валентины Цыреновны Найдаковой. Автор статьи обращается и к человеческим качествам В.Ц. Найдаковой, поскольку в течение долгих лет у него сложились особые доверительные отношения.

The author of the article gives a professional portrait of Valentina Tsyrenovna Naidakova, Doctor of sciences in Art History, professor of FSBEI HE «East Siberian state Institute of culture». The author tells about V.Ts. Naidakova's personal traits due to special trust relations with her for many years.

Ключевые слова: театроведение, личность, профессиональный портрет, бурятская культура, бурятский театр, В.Ц. Найдакова.

Keywords: theatre studies, personality, professional portrait, the Buryat culture, the Buryat theater, V.Ts. Naidakova.

Валентина Цыреновна Найдакова являлась моей научной мамой, заменив в какой-то степени самых близких мне людей. И я счастлива тем, что перст судьбы в этом случае выпал на меня, потому что из разговоров с коллегами я поняла, что многие хотели бы попасть в её руки для написания диссертации, так как гарантировалось как качество работы, так и перспектива защиты, ибо она имела серьёзный авторитет в театрально-научных кругах далеко за пределами республики. Но выбор претендентов на её руку принадлежал ей самой.

Наши доинститутские отношения с Валентиной Цыреновной зародились в далёкие 1970-е годы, когда она то ли по велению сверху, то ли по своей инициативе создала театроведческую секцию при Союзе театральных деятелей из уже заявивших о себе в качестве соискателей на научном поприще – аспирантов БИОНа, преподавателей БГПИ. Её деятельность она планировала и руководила на пару с тогда ещё молодым, но уже можно сказать, маститым театроведом Анатолием Политовым. Он был автором ряда театральных статей, среди которых была убедительная рецензия на спектакль «Трёхгрошовая опера» по Б. Брехту в театре Русской драмы в газете «Правда Бурятии». Ещё одним запомнившимся событием на секционном заседании стало довольно смелое высказывание А. Политова об одном из «датских» спектаклей оперного театра, названном «агиткой в духе первых лет Советской власти». В ту же пору остро критичный театральный обзор очередного сезона в Бурдраме «Что за пиком успеха?» В.Ц. Найдаковой о состоянии труппы после получения ею Академического звания в 1977 году поразил своей позицией честного и нелицеприятного разговора о внутренних театральных проблемах.

В конце 80-х годов Валентина Цыреновна задумала написать живые воспоминания об основоположнике театрального искусства республики Г.Ц. Цыдынжапове и привлекла к работе музыковедов – преподавателей музыкального училища Людмилу Башкуеву и меня. Всё время летнего отпуска мы провели во встречах с театральными корифеями, заставшими Г.Ц. Цыдынжапова в работе, делавшими под его руководством первые шаги в искусстве и добившимся серьёзных достижений. Это были режиссёр Николай Логачёв, вокалисты Клавдия Гомбоева-Языкова, Абида Арсаланов, Надежда Петрова, театральные художники Александр Тимин и Мария Шестакова, драматические актёры Буда Вампилов и Георгий Бутуханов, танцовщицы Лариса Сахьянова и Пётр Абашеев, его баргузинские родственники и земляки. Время, надо сказать, поджимало, но нам удалось застать последние мгновения их жизни. Коллективный портрет, созданный совместными усилиями, объёмно высветил мощную личность великого режиссёра-созидателя и его столь же неординарную биографию. Ряд соавторов, приняв-

ших участие в составлении книжицы «Г.Ц. Цыдынжапов. Материалы и воспоминания», буквально не дожили нескольких месяцев до её выхода в 1990 году.

Валентина Цыреновна не могла быть равнодушной к фигуре Г.Ц. Цыдынжапова, который руководил труппой Бурдрамы в 1934-1948 гг., где она овладевала азами драматического искусства. А когда он увлёкся организацией оперного театра, поиском для него постановочных специалистов и строительством здания, ставшего архитектурным шедевром, то не был понят бурдрамовцами, которые считали, что их бросили. Молодая актриса тоже поддалась этому всеобщему мнению, за которым крылась всё же его требовательность и высочайшая ответственность за порученное дело.

В октябре-ноябре 1940 г. состоялась II-ая декада бурятского искусства в Москве, где молодая В.Ц. Найдакова была занята в ролях: Софьи в комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова, Сы Фын в драме «Тайфун» Цао Юя и Сэрэгмы, в пьесе «Ровесники» Б.-М. Пурбуева и уже получила профессиональное признание. Однако художественный руководитель труппы заметил у неё широкие гуманитарные познания и аналитические склонности, посоветовав серьёзно заняться наукой.

В 1955 г. Валентина поступила на филологический факультет Иркутского госуниверситета, а далее, имея опыт театрального служения, решила его обобщить на научной основе и в 1959 г. поступила в аспирантуру ГИТИСа на кафедру театров народов СССР к доктору искусствоведения, профессору Г.И. Гояну. В 1962 г. защитив диссертацию, она стала кандидатом искусствоведения и издала монографию «Современный бурятский драматический театр».

А наше общение с Валентиной Цыреновной в процессе подготовки к изданию мемуарного сборника о её наставнике стало мостиком для дальнейшего сотрудничества уже в институте с 2006 г., когда она интересовалась, как обстоят мои дела в научном плане и взяла над мной шефство. Опытный театровед, она быстро определилась с темой диссертационного исследования и уверенно повела меня в этом направлении, касаемом всех процедурных тонкостей и последовательности в действиях, включая объём и структуру текста работы. А чуть позднее в стенах института появилась бывший преподаватель нашего вуза, а на ту пору доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов Елена Мироновна Дележа, и произошло то, что должно было произойти – я в довольно ограниченные сроки защитилась и получила степень кандидата искусствоведения.

С того времени наши отношения упрочились и даже вышли за рамки формальных. Я была в курсе её как научных интересов, так и житейских. Валентина Цыреновна рассказывала мне о своих родителях, доверяла мне перипетии своей личной жизни. Я знала, что её фамилия по-старобурятски должна быть Кырмыгенова от слова «хэрмэн» – т.е. «белка», говорящее о том, что её предки промышляли охотой на белок. Что её муж – художник Филипп Гергесов, брат известной танцовщицы Татьяны Гергесовой и художника Луки Гергесова не был кормильцем семьи, и ей пришлось расстаться с ним и работать в отделе критики журнала «Байкал». И многое другое из области большой и малой политики, образования, культуры, деталей биографий отдельных людей. Мне припоминается её ответ на мой детский вопрос о фантастических существах эльфах (персонажах в творчестве норвежского композитора Э. Грига). Она сказала, что всё, что осталось в мифологии разных народов, существовало на самом деле. А эльфы жили в цветах, и их съели динозавры, и мы не то погрустили, не то позабавились. Но более всего меня трогало, когда мои ответные реакции на её эмоциональные выпады и вспышки она гасила почти материнским высказыванием: «Надюша, что же ты так, я же тебя полюбила!».

Поэтому уход Валентины Цыреновны из жизни оказался, как всегда это бывает, неожиданным. Её потеря беспримерна как для института и научной общественности республики, так и для её близких. Но вечных людей, как известно, не бывает. А я до сих пор ощущаю пустоту, потому что видела в ней надёжную опору и потому что в каких-то вещах мы с ней совпадали.

БУРЯТСКОЕ ИСКУССТВО В ТРУДАХ И. И. СОКТОЕВОЙ

THE BURYAT ART IN THE WORKS OF I. I. SOKTOEVA

В статье проведен обзор научной деятельности первого профессионального искусствоведа республики – И.И. Соктоевой; представлен спектр ее научных интересов, основные работы, а также ряд современных исследований, продолжающих изучение различных сторон самобытного бурятского искусства.

The article reviews the scientific activities of I.I. Soktoeva, the first professional art critic of the Republic; the range of her scientific interests, main works are considered as well as the number of modern studies that continue to research various aspects of the original Buryat art.

Ключевые слова: бурятское искусство, искусствоведение, междисциплинарный подход, монография, наука, творчество.

Keywords: Buryat art, art history, interdisciplinary approach, monograph, science, creativity.

Научный фундамент в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства Бурятии начинает формироваться в 1960-е годы. У истоков формирования этой области стоит знаменательная личность, первый профессиональный искусствовед Бурятии – Инесса Ильинична Соктоева, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Бурятии, почетный академик Российской академии художеств. Эту специальность в советское время можно было получить в городах европейской части России, что было связано с небольшой комплектацией художественных фондов музеев Сибири, неполным кадровым составом из кандидатов и докторов искусствоведения в регионе. И.И. Соктоева получила московское базовое образование, в 1950 году закончила художественно-графический факультет Педагогического института им. Потемкина в Москве, затем аспирантуру в Научно-исследовательском институте художественной промышленности, где в 1955-57 годах под руководством О.Н. Глухаревой изучала тему: «Декоративные особенности традиционного бурятского костюма».

В 1960-е годы в советской школе искусствоведения складывается научная база, связанная с национальным искусством народов союзных социалистических республик. В БАССР к этому времени было накоплено значительное художественное наследие: бурятское традиционное искусство XVIII-XIX и нач. XX веков, буддийское искусство танкописи и скульптуры, работы мастеров Союза художников, созданного еще в 1933 году; коллекции молодого Художественного музея, основанного в 1944 году. Уже после переезда в Улан-Удэ к молодому специалисту, искусствоведа Инессе Соктоевой, приходит ясное видение в необходимости комплексного подхода в исследовании национальных традиций бурятского искусства, социалистического по форме, этнического по содержанию. Она представляет ценность этнографических исследований, значимость понимания народного искусства изнутри, из быта, общения с мастерами, из знаний повседневной жизни бурятской деревни. В это время Инесса Ильинична чувствует необходимость изучения бурятского языка, поэтому самостоятельно читает газеты на родном языке. В научно-исследовательской работе, посвященной вопросам бурятского искусства, И.И. Соктоева тесно сотрудничает со специалистами в области: истории, истории буддизма, лингвистики, этнографии. С 1959 по 2006 годы работает в Бурятском комплексном научно-исследовательском институте СО АН СССР (с 1997 г. ИМБиТ СО РАН) в секторе по изучению искусствоведения. В этот период выпускает в свет результаты исследований в соавторстве с К.М. Герасимовой, Р.Д. Бадмаевой, Г.Р. Галдановой, М.В. Хабаровой, Н.Д. Болсохоевой, А.Б. Алсаткиной и многими другими. Наряду с научно-исследовательской деятельностью И.И. Соктоева на протяжении многих лет руководит научными темами исследований, под ее руководством были защищены диссертации по искусствоведению: Н.П. Ко-

маровой, Е.А. Баторовой, Л.Ю. Николаевой, Л.И. Цыренимаевой, Т.И. Бардановой; тесно сотрудничала со специалистами Национального музея РБ; ею составлен авторский лекционный курс «Искусство Бурятии», читавшийся на кафедре Теории и истории искусства и литературы Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (ныне ВСГИК, Улан-Удэ).

Как пишет Н.Д. Болсохоева «По линии Союза художников И.И. Соктоевой посчастливилось побывать в творческих командировках за рубежом... она посетила все республики бывшего Советского Союза, где с большим интересом изучала памятники искусства и архитектуры разных культур, включая и кочевые» [1, с. 277].

В декабре 2017 года в Художественном музее им. Ц.С. Сампилова (Национальный музей РБ) состоялась юбилейная выставка «Жизнь – Искусство», посвященная 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой. Тематическую концепцию выставки создавала дочь Инессы Ильиничны – Наталья Александровна Соктоева-Улзытуева. Здесь были представлены фотографии из семейного архива, зарисовки бурятских орнаментов и традиционного костюма, научные труды разных лет, произведения искусства из личной семейной коллекции. В беседе с Инессой Ильиничной 27 марта 2018 года она вспоминала свою работу в молодости: «...тогда все помогали друг другу, стремились работать, атмосфера была какой-то радостной ... Роман Сидорович Мэрдыгеев – один из основоположников этнографических исследований бурятского дореволюционного наследия, художник, первый директор Художественного музея г. Улан-Удэ, один из первых обратился ко мне за статьей о своих работах».

Научный стиль изложения Инессы Ильиничны Соктоевой в анализе явлений и произведений искусства отличается живостью мысли, изящными оборотами, выводами, свидетельствующими о широте и масштабности мышления. В целом научное наследие И.И. Соктоевой: монографии, статьи, тексты к каталогам и буклетам, являются платформой, на которую сегодня опираются в научных кругах, в музейной выставочной и исследовательской работе, в сфере образования. Ее работы заложили основу понимания бурятского народного творчества, связи традиций кочевых народов с другими народами Центральной Азии. Многие творческие идеи и вопросы искусствоведения, представленные в исследованиях Инессы Ильиничны 1980-1990-х годов сегодня по-прежнему актуальны, а некоторые понятия вошли в научный оборот современных исследований: архетипичное и актуальное, поиски национальной парадигмы в условиях современной России, трансформация традиций в современном искусстве, символика буддийского искусства Бурятии.

Позиционирование бурятского искусства в России и за рубежом в немалой степени связано с деятельностью Инессы Ильиничны, созданием каталогов практически на все выставки Союза Художников РБ, выпуском монографий и альбомов, поддержке как профессиональных, так и народных мастеров Бурятии в плане описания их творчества и демонстрации их работ в альбомах. Среди избранных публикаций можно отметить монографии: «Живопись Советской Бурятии» (1965); «Роман Сидорович Мэрдыгеев» (1969); «Советский Дальний Восток. Декоративно-прикладное искусство» (1974); «Изобразительное и декоративное искусство Бурятии» (1988) [3]. Уже в современных российских условиях ею было выиграно несколько грантов. При поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в 2002 году вышла коллективная монография «Белый волосок серебряный до луны дотяни... Серебро Бурятии». По программе «Сохранение и развитие культуры и искусства Республики Бурятия (2004-2007 гг.)» издан альбом «Художественное наследие Бурятии» (2005).

Необходимо отметить творческий союз Инессы Ильиничны с дочерью Н.А. Соктоевой-Улзытуевой. Наталья Александровна – художник и профессиональный дизайнер-полиграфист. В работе над альбомными и книжными изданиями отразилось ее понимание материала, связанного со спецификой бурятского искусства. В 2007 году ею оформлен каталог к выставке «Искусство Бурятии. Архетипичное и актуальное», в рамках большого проекта «Мир искусствоведа», посвященного юбилею И.И. Соктоевой; в 2011 году шла совместная работа над художественным альбомом «Изобразительное искусство Бурятии» к знаменательной дате – 350-лет добровольного вхождения Бурятии в состав Российского государства, альбом «Любовь моя – Улан-Удэ» (2016), «Художники Бурятии», выпущенного к 85-летию Союза художников Бурятии с развернутой вступительной статьей И.И. Соктоевой об истории

Союза. В вышеперечисленных и других альбомных изданиях многогранные стороны бурятского искусства представлены в прекрасном профессиональном оформлении.

В 1997 году вышло в свет издание «Буддийская мистерия Цам в Бурятии», автор – д. искусствоведения В.Ц. Найдакова, редактор – к.иск. И.И. Соктоева, макет – Н.А. Соктоева. Вот как охарактеризовала работу В.Ц. Найдаковой И.И. Соктоева, во вступительной статье к «Буддийской мистерии Цам: «Бурятский театровед, доктор искусствоведения, профессор ВСГАКИ Валентина Цыреновна Найдакова посвятила исследованию буддийской мистерии в Бурятии многие годы, знакомилась с ламами высокого ранга, которым довелось в прежние времена принимать участие в проведении мистерии. На основе полевых записей, изучения музейных коллекций, архивных материалов и специальной литературы...написана работа, представляющая определенный этап научного исследования исторического наследия народа [2, с. 3].

Обращаясь к научным трудам ряда авторов, изучающих бурятское искусство, необходимо отметить коллективное исследование Г. Ленхобоева и К. М. Герасимовой «О бурятском изобразительном искусстве», в том числе концептуальную статью «О народных умельцах Оронгоя», которая ценна полевыми исследованиями, практическими знаниями технологии обработки дерева, приготовления клеев и красок (1963). В 1971 году выходят две работы И.И. Соктоевой в соавторстве с К.М. Герасимовой «Бурятская деревянная скульптура» и «Бурятский художественный металл» в соавторстве с Р.Д. Бадмаевой.

Большой пласт научных работ связан с исследованием бурятского орнамента. В основе имеющихся исследований лежит принцип классификации орнаментальных мотивов, предложенных советским этнографом П.П. Хороших, знатоком и собирателем бурятского орнамента был народный художник Л.Д. Доржиев, в 1992 году был опубликован альбом «Орнамент в творчестве Лубсана Доржиева». По материалам монографии Ф.И. Балдаева выходит альбом «Бурятский народный орнамент» (2016). В 2007 году вышла в свет монография Е.А. Баторовой «Бурятский орнамент XVIII-XX веков». В 1997 году – монография Т.А. Бороневой «Графика Бурятии», в монографии и в последующих статьях ею раскрываются актуальные вопросы искусства Бурятии XX-XXI вв. Среди работ постсоветского времени, отражающих специфику национального искусства, процессы возрождения и сохранения традиций следует выделить исследования разных направлений и тем, освещающих сферы изобразительного и декоративно-прикладного искусства Бурятии в работах: Л.Р. Павлинской, Н.П. Комаровой, Е.И. Баторовой, Л.Ю. Николаевой, С.Б. Бардалеевой, Т.Е. Алексеевой, Ж.Н. Дагдановой, В.А. Банаевой и др. В контексте возрождения буддизма, начиная с 1990-х годов выходят исследования, освещающие символику буддизма, скульптуру, танка, архитектурный декор бурятских храмов в работах А.Г. Шараповой, С.Б. Бардалеевой, А.Ж. Бальжуровой, Т.И. Бардановой.

В 2018 году был проведен проект, посвященный 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой, Всероссийская научно-практическая конференция и издание сборника статей, который осветил многие вопросы современного состояния и развития искусствоведения в республике. На сегодняшний день бурятское искусство продолжает развиваться, а значит необходима научно-исследовательская работа по изучению современного состояния искусства, персонального творчества профессиональных и народных мастеров Бурятии конца XX – начала XXI веков, произведений бурятского декоративно-прикладного искусства, различные стороны художественной культуры республики.

Примечания

1. Болсохоева Н. Д. Творческое долголетие : (к 85-летию рос. ученого, канд. искусствоведения, заслуж. деятеля искусств РФ и РБ И. И. Соктоевой // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской Академии наук. 2012. №4(8). С. 275-278.
2. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ, 1997. 40 с.
3. Региональное отделение Урала, Сибири Дальнего Востока РАХ в г. Красноярске. URL: <http://rahusdv.ru/soktoeva> (дата обращения: 30.03.2018).

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА А.М. ЛЕСОВИЧЕНКО**

**THE PROBLEMS OF MUSICAL CULTURE OF BURYATIA IN THE RESEARCH
WORK OF PROFESSOR A.M. LESOVICHENKO**

Настоящая статья посвящена обзору публикаций новосибирского музыковеда и культуролога А.М. Лесовиченко, уделяющего много внимания изучению музыкальной культуры европейского типа в Бурятии и опубликовавшего в рамках этой проблематики немало статей как информационного, аналитического, так и обобщающего характера.

The article is devoted to the review of the publications of the musicologist and culturologist from Novosibirsk A.M. Lesovichenko paying much attention to studying the musical culture of the European type in Buryatia and who has published a lot of articles of information, analytical and generalizing character within the framework of this subject matter.

Ключевые слова: музыкальная культура европейского типа, Улан-Удэ, Бурятия, композиторское творчество, Новосибирск, научные исследования.

Keywords: musical culture of the European type, Ulan-Ude, Buryatia, composer's creativity, Novosibirsk, research.

Новосибирский музыковед, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Андрей Михайлович Лесовиченко (1960 г.р.) известен, прежде всего, как автор трудов по теории музыкальной культуры, музыкального искусства западноевропейского Средневековья и исследований о детской музыке, созданной отечественными и зарубежными композиторами. Вместе с тем заметное место среди его публикаций принадлежит работам, посвященным музыкальной культуре Сибири, и в том числе – Бурятии.

В 1980-х годах Андрей Михайлович Лесовиченко (выпускник Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки), являясь молодым преподавателем Восточно-Сибирского государственного института культуры, много писал для местных газет. В основном это были тексты о значительных событиях в музыкальной жизни республики, отклики на премьеры произведений разных жанров: рецензии, интервью, обзоры, информации, творческие портреты (некоторые из них позже вошли в учебно-методическое пособие «Творческое задание в дисциплинах культурологического цикла») [10]. Тогда же появились и первые публикации в научных изданиях Улан-Удэ; ряд статей были изданы в московских журналах, например, о премьере детской оперы В.А. Усовича «Зайкина избушка» [1].

Переехав в Новосибирск, исследователь продолжил проявлять интерес к музыкальным событиям и творческим достижениям республики. За прошедшие 30 лет А.М. Лесовиченко внёс заметный вклад в изучение культурных процессов, происходящих на территории Забайкалья. Так, совместно с известным музыковедом О.И. Куницыным, он занимался осмыслением композиторских подходов к традициям русской музыки о Востоке в Бурятии [6, с. 68-79]. В рамках изучения музыкальной культуры Дальневосточной республики (ДВР) Андрей Михайлович ввёл в научный обиход архивные сведения о музыкальном строительстве в Верхнеудинске в 1920-1922 годах (статья на эту тему приобрела особую актуальность в этом году, в связи со 100-летием буферного государства) [2].

Среди забайкальских коллег профессора широкий научный резонанс вызвала статья, в которой А.М. Лесовиченко представил свои рассуждения об особенностях проявления бурятского менталитета в музыке [6, с. 65-68].

Представляют интерес публикации докладов А.М. Лесовиченко, которые посвящены значимым произведениям, поставленным на сцене Бурятского государственного академиче-

ского театра оперы и балета – первой калмыцкой оперы-балета «Джангар» П.О. Чонкушова [10, с. 74-75] и оперы В.А. Усовича «Ночь умирает с рассветом» [8]. Среди публикаций о творчестве национальных композиторов, изданных в последнее время, необходимо отметить статью, в которой рассматриваются камерно-вокальные циклы Баира Дондокова, созданные на стихи известных бурятских поэтов Намжила Нимбуева и Баира Дугарова [9]. В данной статье отмечается ориентация композитора на расширение ладоинтонационной сферы бурятской музыки, на внедрение в нее новых средств и приемов современных техник, при этом подчёркивается национальная самобытность музыкального языка сочинений.

Особое внимание в своих работах Андрей Михайлович уделяет рассмотрению деятельности личностей, которые внесли весомый вклад в изучение бурятской музыкальной культуры – среди них: профессора Восточно-Сибирского государственного института культуры В.В. Китов [4] и О.И. Куницын [5]. Большой интерес в творческой среде вызвала статья, посвященная В.С. Марченко – мастеру, «дарящему голоса музыкальным инструментам» [10, с. 101-103].

Вследствие контакта с улан-удэнскими коллегами А.М. Лесовиченко, опираясь на различные методы научного познания, приступил к изучению музыкальной культуры европейского типа в Монголии и опубликовал об этом несколько статей (среди них – [7]).

Разумеется, такое внимание, которое Андрей Михайлович уделяет непосредственно изучению музыкальной культуры Бурятии, не могло не сказаться на работах обобщающего характера, касающихся музыкальной культуры европейского типа, как системы художественного творчества [6, с.4-20], возможностям измерения уровня её развития [3], концепции учебного курса «Музыкальная культура Сибири» [6, с. 20-27], обзору деятельности Союзов композиторов региона [6, с. 27-33]. Необходимо также отметить публикации, в которых рассматриваются этнокультурные процессы в современной Сибири [6, с. 51-55].

Несмотря на то, что музыкальное краеведение не является главной областью научных интересов профессора А.М. Лесовиченко, его вклад в изучение культурного наследия Бурятии, сохранение её культурной памяти представляется ценным и давно признанным в среде сибирских искусствоведов и культурологов.

Примечания

1. Лесовиченко А. М. «Зайкина избушка» // Информация Всероссийского музыкального общества. 1989. №3. С. 23-24.

2. Лесовиченко А. М. Некоторые аспекты музыкальной культуры Дальневосточной республики // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. Вып.1. Новосибирск : Трина, 1996. С. 71-87.

3. Лесовиченко А. М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. Новосибирск : РИО НГК, 2002. С. 114-120.

4. Лесовиченко А. М. Мастер инициативы // Музыка и время. 2012. №9. С. 15-16.

5. Лесовиченко А. М. Виднейший музыковед Бурятии // Музыка и время. 2014. № 10. С. 25.

6. Лесовиченко А. М. Музыкальная культура европейского типа в Сибири. Новосибирск : Изд-во ЭНСКЕ, 2015. 108 с.

7. Лесовиченко А. М. Особенности формирования музыкальной культуры европейского типа в Монголии // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: региональные особенности и международное сотрудничество : материалы VII междунар. науч.-практ. конф. Улан-Удэ, 2017. С. 209-214.

8. Лесовиченко А. М., Колпецкая О. Ю. Опера «Ночь умирает с рассветом» Виктора Усовича как образец воплощения исторической темы в музыкальном театре Бурятии // Художественная культура России: вчера, сегодня, завтра: региональный аспект : материалы Всерос. науч. конф. Красноярск, 2017. С. 284-288.

9. Лесовиченко А. М., Колпецкая О. Ю. Камерно-вокальные сочинения Баира Дондокова на стихи бурятских поэтов // Художественные традиции Сибири : материалы Междунар. науч. конф. Красноярск, 2019. С. 288-292.

10. Лесовиченко А. М., Мальцева Е. А. Творческое задание в дисциплинах культурологического цикла. Новосибирск : Изд-во СГУПС, 2019. 122 с.

РОЛЬ В.П. СУКАЧЁВА В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРЫ Г. ИРКУТСКА

THE ROLE OF V.P. SUKACHEV IN THE CULTURE FORMATION OF IRKUTSK CITY

Цель статьи показать роль Владимира Платоновича Сукачёва в формировании художественной культуры и театра города Иркутска, становление и развитие выставочной деятельности из частных собраний. Перечислить художественные выставки с участием В.П. Сукачёва, показать роль Сукачёва в театральной деятельности города.

The goal of the article is to show the role of Vladimir Platonovich Sukachev in the formation of the artistic culture and theater of Irkutsk city, the organization and development of exhibition activities from private collections. The author lists some art exhibitions with the participation of V.P. Sukachev, shows his role in the theatrical activities of the city.

Ключевые слова: Владимир Платонович Сукачёв, коллекция, художественная выставка, галерея, театр, спектакль.

Keywords: Vladimir Platonovich Sukachev, collection, art exhibition, gallery, theater, performance.

Иркутск имел «богатую почву» для формирования своей культуры. С самого основания город стал так называемым «перевалочным пунктом»: с Иркутска начинались дальние исследования отечественных ученых; в Иркутске происходило все распределение товаров для Якутии, Дальнего Востока и восточных стран (Китай, Монголия), в городе стали торговать и восточными и европейскими товарами. С развитием экономики региона, сибирские купцы все чаще стали бывать в столице Российской Империи, и даже выезжать за границу – Китай, Монголия, Италия, Германия. Сибирь, в частности Иркутск, имел несколько особенностей, это: миграция русского, бурятского и якутского населения, вследствие чего происходило распространение и взаимовлияние культур; в Иркутске присутствовали декабристы, народники, участники всевозможных восстаний, освободительных движений – это также привносило в культуру Иркутска свои черты.

Уже в конце XVIII столетия в Иркутске имелись богатые собрания культурного наследия это предметы археологии, свитки и книги, коллекции живописных и графических работ, декоративно-прикладное искусство; ставились спектакли, вертепы, играли концерты. Купеческие династии создавали семейные галереи, где были представлены портреты всех членов семьи. Своими коллекциями были известны купцы М.В. Сибиряков (собрание живописи, графики, гобеленов), С.Ф. Дудоровский (коллекция живописи, гравюры, скульптуры, свитков, альбомов, камнерезного искусства), В.Н. Баснин (живопись, графика, огромное собрание ценных, редких книг и свитков). Купец, золотопромышленник Н.П. Трапезников не только коллекционировал предметы искусства, но и проявил особый интерес к семейной картинной галерее, которую сохранил внук Владимир Платонович Сукачёв.

Владимир Платонович Сукачёв – городской голова, меценат, благотворитель, основатель первой публичной картинной галереи за Уралом – родился в дворянской (по отцовской линии) купеческой (по материнской линии) семье. С самого детства был знаком с художественными коллекциями иркутских купцов. Тогда же произошло и первое знакомство Владимира Платоновича с художниками: Н.А. Бестужевым (который не однократно выполнял заказы купцов Трапезниковых), Н.А. Климовым (портретист Трапезниковых), М.И. Песковым (его работа портрет П.П. Сукачёва с сыном Владимиром 1854 года). Всё это повлияло на художественное воспитание юного Владимира Сукачёва.

Н. С. Струк пишет о Владимире Платоновиче Сукачёве: «...был погружен в тонкости искусства, имея возможность рассматривать портреты отца и матери, других родственников...» [4, с. 61]. Погруженный в художественную культуру с детства, Владимир Платонович

в студенческие годы начинает приобретать живописные произведения русских художников – передвижников. Это были не большие этюдные работы, отражающие пейзажи русской природы и бытовые сценки. Сохранились сведения, об участиях Сукачёва в иркутской выставке 1874 года, на которой представлены 240 произведений в техниках масло, акварель, среди них около 30 живописных работ из собрания В.П. Сукачева. Участвовал ли в последующих выставках Владимир Платонович пока не известно.

В 1882 году семья Сукачёвых возвращается в Иркутск. Владимир Платонович начинает приобретать участки «Какуевской заимки», где строит дом, служебные помещения и отдельное здание для картинной галереи. В коллекции Владимира Платоновича появляются новые имена, полотна из собрания Сукачёва появляются на выставках.

1883 г. в музее ВСОРГО состоялась выставка картин, было представлено около 100 полотен, среди них были картины из коллекции Сукачёва.

1884 г. Сукачёв на выставке, состоявшейся в Восточно-Сибирском Русском географическом обществе (ВСОРГО), представляет несколько десятков живописных полотен кисти Айвазовского, Верещагина, Семирадского и т.д.

1889 г. в здании ВСОИРГО состоялась выставка художественных произведений. Всего было представлено 100 картин, большинство из собрания В.П. Сукачёва.

1894 году в здании ВСОИРГО открыта выставка из 24 картин принадлежавших В.П. Сукачёву. Представлены работы Скадковского, Айвазовского, Маковского, Сергеева, Трутовского.

Часто бывая за границей, Владимир Платонович посещает картинные галереи Мюнхена, Дрездена, Флоренции, Венеции, Парижа. Живописные полотна европейских мастеров производят на иркутского коллекционера впечатление. Там же он знакомится с копиистами, которые пишут по заказу Владимира Сукачёва копии с шедевров мировой живописи. Сегодня в усадьбе Владимира Платоновича можно увидеть те самые копии, которые были написаны европейскими копиистами, это работы с произведений Рафаэля Санти, Бартоломе Эстебана Мурильо, Джованни Баттиста Сальви, Антонио да Корреджо, Питера Пауля Рубенса [2].

Примечательно то что, картинная галерея была не закрыта для окружающих, как это было с коллекциями иркутских купцов. Каждые выходные желающие познакомятся с произведениями искусства могли прийти и увидеть произведения и русских мастеров, и мастеров Европы, а также даже прослушать экскурсию от самого Владимира Платоновича Сукачёва.

В 1886 году в Иркутск посещает во время своего путешествия петербургский художник Добровольский Николай Флорианович и вероятно в это же время происходит знакомство Владимира Сукачёва и живописца. По инициативе Сукачёва В.П. в его гостинице «Московское подворье» была устроена выставка рисунков и живописи Добровольского Н.Ф. [3].

В планах Владимира Сукачёва было построить отдельное здание для своей коллекции и все передать городу, однако картинная галерея так и осталась на территории усадебного комплекса семьи Сукачёвых и была национализирована только в 1920 году.

Владимир Платонович Сукачёв уделял внимание и другим музеям города Иркутска. В 1890 году Владимира Платоновича избирают председателем ВСОРГО. Уже как председатель Иркутского отделения ВСОРГО Сукачёв В.П. ставит задачи перед отделом и необходимость в расширении коллекции имевшейся при Русском географическом обществе, а также расширение просветительской деятельности, на основе чего позже были организованы народные чтения.

Кроме художественных выставок, Владимир Платонович был инициатором театральных постановок. На протяжении службы городским головой, Сукачёв В.П. организовал несколько спектаклей для учащихся училищ.

Август, 30, 1888 г. в городском театре для учащихся городских училищ В. П. Сукачёвым дан спектакль «Параша-сибирячка» (русские-святки).

Декабрь, 1893 г. для учащихся гимназий и прогимназий по заказу Сукачёва В.П. был забронирован театр для показа оперы «Царская невеста» Мея Л.А.

Февраль, 1894 г. в театре Волынского по заказу Сукачева дан спектакль «Русская свадьба» для учащихся народных училищ.

Октябрь 1894 г. в театре Волынского поставлены два спектакля для учащихся мужских и женских гимназий и женской прогимназии по заказу В.П. Сукачева «Ревизор» Гоголя и «Дочь русского актёра».

1896 г. 1 декабря В.П. Сукачёв для учеников мужских и женских гимназий и юнкерских училищ устроил спектакли «Бедность не порок» и «День русского актёра».

Также ставились пьесы и спектакли «На маневрах», «Лес» Островского А.Н., «Золотая рыбка» Пушкина А.С., водевиль «Аз и ферт» (или Свадьба с вензелями) [1].

Примечания

1. Гончаренко Н. В. Сукачёвы. История одной семьи. Иркутск : Артиздат, 2019. 428 с.
2. Зубрий Е. С., Снытко Л. Н., Шостакович Б. С. Завещано потомкам. Иркутск : Артиздат, 2009. 239 с.
3. Романов Н. С. Летопись города Иркутска за 1881-1901 гг. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1993. 542 с.
4. Струк Н. С. Украинские штрихи к портрету основателя иркутской картинной галереи // Сукачёвские чтения. Художественный музей: коллекции и культура края. Иркутск. 2007. С. 61.

ПОЛЬСКИЕ ХУДОЖНИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ БАЙКАЛЬСКОГО РЕГИОНА В XIX В.

THE POLISH ARTISTS IN THE ARTISTIC LIFE OF THE BAIKAL REGION IN THE XIX CENTURY

В данной статье рассматривается деятельность польских ссыльных художников в Байкальском регионе в XIX в. Прослеживается как путь самих личностей, писавших картины в данном регионе, так и судьба их творений. Выделяются и описываются причины ссылки польских художников, условия, в которых писались их полотна, кому были посвящены, а также общий вклад в художественную жизнь региона. В завершении статьи говорится об окончании ссылки и подводятся итоги, чем закончилась и на что повлияла художественная деятельность ссыльных поляков.

The article considers the activity of the Polish exiled artists in the Baikal region in the XIX century. The life of the personalities who painted their pictures in the region as well as the destiny of their creations are traced. The reasons of the Polish artists' exile, the conditions in which their canvases were painted, the overall contribution to the artistic regional life are identified and described. Finally, the exile end is described and the conclusions about the results and influence of the artistic activity of the exiled Polish people are drawn.

Ключевые слова: польская ссылка, художественная деятельность, Немировский Леопольд, Цейзик Игнатий, Рейхель Карл, Бильдзюкевич Гектор, Вронский Станислав, Беркман Юзеф.

Keywords: Polish exile, artistic activity, Nemirovsky Leopold, Ceyzik Ignatij, Reykhel Karl, Bildziukiewicz Hector, Wronski Stanislaw, Baerkman Jozef.

Польская ссылка в Байкальском регионе, несмотря на отрывочный характер и непродолжительный в масштабе общей истории ссылок период, внесла свой отпечаток во многих областях хозяйственной, общественной и культурной жизни региона. Одним из наименее изученных аспектов польской ссылки в Восточной Сибири является художественная деятельность польских политических ссыльных в Байкальском регионе в XIX в. Информация о деятельности ссыльных по политическим причинам поляков в культуре региона в XIX в. не нашла большого отражения в отечественной и зарубежной научной литературе.

Полотна, написанные польскими художниками на территории Байкальского региона, сейчас мало изучены, что дает большое поле для исследования истории художественной и культурной деятельности в Восточной Сибири. Несмотря на это художественные собрания музеев Иркутской области, Республики Бурятия и Забайкальского края хранят в своих фондах значительный пласт таких работ, большинство которых не известно широкому кругу посетителей [8, с. 25].

Разумеется, на этих территориях, за многие тысячи километров от дома, они, в большинстве своем, оказывались не по своей воле. Особенно большое количество польских ссыльных в Сибири относится к периоду польского восстания 1863-1864 гг., когда многие его участники были сосланы в этот незнакомый и неизведанный край.

Поляки, которых сослали в Байкальский регион в XIX в., значительно повлияли на развитие художественной культуры, посвятив свои уникальные работы как красотам данного региона, так и нелегкой судьбе людей, имеющих статус ссыльного, людей, в глазах государства являющихся преступниками. В работе исследователя С. Либровича сообщается, что: «имеющие художественный талант зарабатывали на хлеб тем, что писали портреты богатых местных жителей, их приглашали и хорошо принимали. Художники и рисовальщики поляки рисовали пейзажи. Станкевич в Минусинске был практически единственным художником, кото-

рый нарисовал интересные виды Минусинского края. В собрании Географического общества в Петербурге можно найти много сибирских видов, сцен и т.п., нарисованных ссылными поляками. Талантливым людям легче было выбиться и облегчить себе судьбу, нежели другим» [8, с. 25].

Историю появления польских художников на территории Байкальского региона можно обозначить двумя этапами: первый этап охватывает время с начала XIX в. – 50-е гг. XIX в.; второй этап – 1864 г. – конец XIX в. В рамках данной статьи представленная хронология в первую очередь обусловлена историческими причинами национально-освободительного движения поляков.

Из всей плеяды ссылных художников особенно мы обратили внимание на описание жизни и художественной деятельности на территории Байкальского региона Игнатия Цейзика, Леопольда Немировского, Карла Рейхеля, Гектора Бильдзюкевича, Станислава Вронского и Юзефа Беркмана.

Первый этап пребывания польских ссылных художников на территории Байкальского региона связан с поражением польского восстания 1830-1831 гг. и разоблачением запрещенных группировок патриотической направленности 30-40-х гг. XIX в. Большая часть организации подверглась наказанию, ссылки на каторжные работы в Сибири. Верхняя хронологическая граница данного периода обусловлена императорской амнистией 1856 г., после которой практически все ссылные выехали из Сибири.

Начало деятельности польских ссылных художников можно связать с именем Игнатия Юлиана Цейзика. И. Ю. Цейзик получил образование в Виленском университете, на факультете изящных искусств. Получив образование, приступил к хозяйственным работам в деревне, около г. Слуцк, откуда был родом. За изготовление фальшивых банкнот в своей усадьбе был арестован в 1820 г. На суде дал показания, в которых объяснялось, что фальшивые деньги предназначались для вооружения восстания за независимость Польши, так как, находясь на должности управляющим Национального банка, на него была возложена обязанность найти денежные средства на приобретение оружия и боеприпасов. После приговора к пожизненной каторге в Сибири успешно организовал побег из тюрьмы. Фальшивомонетническую деятельность возобновил в Вене, где проживал нелегально. Снова был схвачен и арестован в 1828 г., и, переданный властям Российской империи, был сослан в Сибирь, на каторжные работы в рудниках. Во время остановки в пересыльной тюрьме в Тобольске, керамика, изготовленная Цейзиком, ассортимент которой варьировался от кубков до курительных трубок, была замечена тобольским губернатором. Изделия произвели неизгладимое впечатление на губернатора, а Цейзику было позволено остаться в городе в качестве вольного поселенца. Именно здесь и раскрылся полностью талант мастера. Работы у Цейзика было много, а изделия пользовались большой популярностью. Его талант особенно отметил другой ссылный поляк, Петр Мошинский, который назначил ему пожизненную пенсию в 300 рублей ежемесячно. Цейзик обзавелся домом, женился, в браке появилось двое сыновей.

Несмотря на налаженное благополучие, занятие фальшивомонетничеством Цейзик так и не бросил, вновь вернувшись к нему. В 1846 г. Цейзика вновь арестовали, отправив отбывать каторгу в Забайкалье, на Акатуйском руднике. Наказание отбывал, будучи закованным в кандалы и прикованным к тачке. Освободившись, жил под Верхнеудинском, в 1857 г. переехал в Иркутск. Цейзик и его мастерски выполненные изделия в Забайкалье были настолько популярны, что его именем пользовались подражатели, выдавая свои работы за его. Работу в Иркутске продолжил до глубокой старости. «Сделав модель, он оттискивал в ней кусок обыкновенной глины, и пока она сохла, выглаживал, выравнивал, обряжал и украшал свои изделия» [4, с. 255].

Среди изделий Цейзика больше всего известен рельеф «Вид рудника Акатуя» («Акатуйский рудник»), где мастер изобразил свое каторжное пребывание. Изделия Цейзика в октябре 1868 г. были показаны на иркутской выставке, где экспонировались другие изделия сельскохозяйственного и ремесленного назначения. Там же экспонировался графитный медальон «Святое семейство», заслуживший особую похвалу и рельефный портрет графа Н.Н. Муравьева-Амурского. Работы Цейзика «Каторжный» и «В тюрьме» были показаны на Красноярской художественной выставке в 1900 г. следует отметить, и другие примечательные

рельефные работы Цейзика: «Явление Христа народу», «Христос, благословляющий детей», «Святая Варвара», «Петр Мошинский», «Аристотель с книгой, стоящий под деревом». Часто в работах фигурируют изображения самого мастера и членов его семьи.

К числу первых польских художников, оказавшихся в Байкальском регионе и оставивших ряд интересных рисунков природы и этнографических зарисовок, также следует отнести Леопольда Немировского.

Родился Л. Немировский в 1810 г. в г. Тагачин Волынской губернии. Также, как и Цейзик, окончил Виленский университет. Был участником освободительного восстания 1830-1831 гг., осужден и помещен в тюремное заключение в Киеве, продолжавшееся до 1836 г. Повторно был осужден за участие в деятельности революционной организации «Союз польского народа» в 1839 г. Изначальный приговор в виде смертной казни заменили на каторжные работы сроком на 20 лет. Отбывал наказание с 1840 г. в с. Усолье, на солеваренном заводе [9, с. 5-9].

Художественный талант Л. Немировского заметил начальник завода и предложил обучать рисованию своих детей, освободив его от работ. Позднее, в 1841 г., Немировского переводит в Иркутск генерал-губернатор В.Я. Руперт, где Немировский обучал рисованию уже его детей. Там же Немировский на заказ выполнял портреты, писал пейзажи. На многих портретах изобразил декабристов, а также других ссыльных. Учил рисовать детей декабриста С.Г. Волконского. В 1843 г. Немировского переводят на поселение, освободив от каторжных работ [5, с. 8].

Примечательным является факт его участия в сенаторской проверке в Якутии и на Камчатке в качестве рисовальщика. Для такой продолжительной поездки он получил разрешение В.Я. Руперта. В ходе экспедиции выполнил множество рисунков акварелью и карандашом, запечатлев на них пейзажи, местных жителей, типы жилищ и предметов быта. Позднее эти рисунки были изданы руководителем поездки И.Д. Булычевым [5].

На протяжении 4 месяцев Немировский проживал в Забайкалье, отбыв туда на заработки в 1846 г. В Селенгинске он познакомился и некоторое время проживал в доме декабристов Н.А. и М.А. Бестужевых [2, с. 164-165]. Спустя 2 года Немировский вновь отправляется в экспедицию, на этот раз – к тофаларам. На родину Леопольд Немировский вернулся после амнистии в 1857 г. Проводил личные выставки в Париже, Кракове и Варшаве.

В 1846 г. состоялось прибытие в Иркутск Карла Рейхеля, художника, приехавшегося зятем декабристу А. Юшневскому [3]. После смерти декабриста его жене М.К. Юшневской не позволили возвратиться на родину, и она обратилась с просьбой к своей дочери и зятю, приехать к ней в Иркутск. Во время пребывания в Байкальском регионе К. Рейхелем было выполнено множество художественных работ. Главной специальностью мастера было написание портретов, которые в большом количестве у него заказывали представители иркутского и кяхтинского купечества.

Картины Карла Рейхеля хранятся в фондах украинских и российских музеев и в частных коллекциях. В Байкальском регионе картины К. Рейхеля находятся в Иркутске – областном художественном музее им. В.П. Сукачева и Кяхте – краеведческом музее им. акад. В.А. Обручева.

Еще одним добровольцем, приехавшим на службу в Сибирь, является Гектор Станиславович Бильдзюкевич. Родился он в 1829 г. в Минской губернии. В 1852 г. окончил Киевский университет, после которого решил уехать на службу в Восточную Сибирь. Одобрение инициативы было получено от генерал-губернатора Н.Н. Муравьева. В Иркутск прибыл вместе с женой в 1853 г., где работал бухгалтером Николаевского железодобывающего завода. Позднее служил чиновником на горных заводах Нерчинского горного округа, в частности смотрителем Култуминского золотого промысла и полицмейстером Шилкинского Завода. В 1856 г. получил чин коллежского секретаря и включен в состав строительной комиссии. После пятилетней службы определяется на службу в Приморье, помощником военного губернатора [1, с. 16-19].

Художественным наследием, оставленным Г.С. Бильдзюкевичем, стал «Живописный альбом с приложением краткого описания замечательнейших видов и местностей на берегах р. Шилки, Амура и Восточного Океана», который был выполнен во время командировок по Байкальскому и Дальневосточному региону.

Второй этап пребывания польских ссыльных художников связан с их участием в польском восстании 1863-1864 гг., после поражения которого они были приговорены к каторжным работам в Сибири.

В среде польских ссыльных были представители интеллигенции от писателей до художников. В ссылке проявился характер творческой интеллигенции, максимально проявившей художественный талант. Особенно примечательными ссыльными деятелями художественной жизни Байкальского региона в этот период стали Станислав Вронский, Юзеф Беркман, Станислав Катерля и Александр Сохачевский [10]. Особенно художественную жизнь Байкальского региона обогатили художники Станислав Вронский и Юзеф Беркман. На настоящий момент пока не имеется полной информации по данным деятелям. Особенно примечателен талант художника Станислава Евгеньевича Вронского (1840-1889) [7]. Окончил Варшавскую школу живописи, был участником польского восстания 1863-1864 гг., за что был приговорен к каторжным работам в Сибири. Отбытие каторги проходило на Петровском железоделательном заводе. Позднее был переселен в д. Сивяково, а затем в д. Дарасун. Здесь к нему пришла известность как художника. Во многих его работах запечатлены живописные виды сибирских пейзажей. Многие художественные произведения были сделаны Вронским на поселении в Иркутске.

В Байкальском музее ИНЦ СО РАН хранятся рисунки рыб, выполненные С. Вронским для научного исследования Б. Дыбовского «О рыбах водных систем Байкала и Амура» [8, с. 27].

Юзеф Беркман также являлся активным участником восстания 1863-1864 гг., отбывавший каторгу в Байкальском регионе. На каторге познакомился со С. Вронским и после отбытия каторги был отправлен на поселение в Иркутскую губернию. В Иркутске совместно с Вронским открыл творческую мастерскую. В Иркутске Беркман также написал ряд картин. Отличие работ Беркмана от Вронского в том, что Беркман на своих холстах запечатлевал сюжеты с лошадьми и дорогами. Совместное их произведение «Пурга в Тункинской долине» с заснеженными пейзажами Тунки и лошадьми объединяет в себе характерные признаки творчества каждого художника [10, с. 95]. Картины С. Вронского и Ю. Беркмана экспонировались на художественной выставке, состоявшейся в Иркутске с 28 декабря 1880 г. по 14 января 1881 г. [6, с. 6].

Благодаря творческой интеллигенции, общественным организациям и государственному аппарату, на протяжении XIX в., и вплоть до 1910 г., поддерживалось художественное образование в регионе.

Как мы видим, исследуемая тема обладает большим потенциалом для изучения, в ней имеются моменты, которые следует выяснить. В частности, необходимо исследовать материалы польских архивов и музеев, составить каталог работ польских ссыльных художников, созданных ими в период пребывания на территории Байкальского региона, тем самым обогатив историю культурного наследия родного края. Также подобные работы могут оказать практическую помощь краеведам, коллекционерам и искусствоведам в качестве наглядного материала, предоставляющего новое поле для исследований.

Художественная жизнь Байкальского региона второй половины XIX в. характеризуется общими чертами художественной жизни Российской империи, имеющая свои отличия: 1) значительное влияние на ее развитие было оказано ссыльными представителями; 2) развитие художественной жизни региона была заторможена ввиду отдаленности от крупных культурных центров; 3) слой творческой интеллигенции был довольно тонок, ввиду чего коллекционирование художественных работ было редким явлением.

На данный момент не имеется достаточно полных работ, описывающих деятельность польских художников в Байкальском регионе, в связи с этим актуальность вопроса не оставляет сомнений. Наиболее объемной на сегодняшний день является работа В.В. Гапоненко, в которой описывается жизнь и деятельность Карла Рейхеля [3] и работы Л. Немировского [5]. Сегодня необходимо выявить и составить каталог работ польских ссыльных художников в Байкальском регионе.

Как мы видим, сегодня наблюдается повышенный интерес к художественной культуре Байкальского региона. Но в то же время, при всей фактологической базе, в изучаемом вопросе остается еще немало белых пятен.

Примечания

1. Бильдзюкевич Г. С. Живописный альбом с приложением краткого описания замечательнейших видов и местностей на берегах р. Шилки, Амура и Восточного Океана. 1859. Новосибирск : ОИИФФ СО РАН, 2005. 128 с.

2. Гапоненко В. В., Семенов Е. В. Польские политические ссыльные в хозяйственной и культурной жизни Забайкалья в первой половине XIX века. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2006. 240 с.

3. Гапоненко В. В. Художник Карл Христиан Филипп Рейхель в общественной и культурной жизни России первой половины XIX в. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2009. 219 с.

4. Максимов С. Сибирь и каторга. Ч. 2. Виноватые и обвиненные. СПб., 1871. 300 с.

5. Путешествие по Восточной Сибири Леопольда Немировского : рисунки, литографии, акварели. Иркутск : Артиздат, 2010. 148 с.

6. Романов Н. С. Летопись города Иркутска за 1881 – 1901 гг. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1993. 544 с.

7. Семенов Е. В. Творчество польских художников в Забайкалье в 60-е гг. XIX в.: Станислав Вронский // Вестник Восточно-Сибирского гос. института культуры. 2018. №3(7). С. 120-127.

8. Семенов Е. В. Художественное наследие польских художников в XIX в. в Забайкалье: проблемы выявления, изучения, сохранения и презентации // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы развития : материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф., 18 апр. 2019 г. Респ. Бурятия, г. Улан-Удэ. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2019. Т. 1. С. 25-28.

9. Шостакович Б. С. Леопольд Немировский – выдающийся представитель польской политической ссылки эпохи декабризма в Восточной Сибири (к 125-летию со дня смерти) // Современные тенденции развития полонийного движения в России : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 19 сент. 2008 г., г. Улан-Удэ. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2008. С. 4-16.

10. Яковец Р. Л. Польские художники в Сибири и о Сибири // Поляки в Бурятии. / сост. В. В. Соколовский. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2000. Т. 3. С. 88-119.

**ОСОБЕННОСТИ ТОРЕВТИКИ СОВРЕМЕННОЙ БУРЯТИИ:
ТВОРЧЕСТВО ЖАМСАРАНА ЭРДЫНЕЕВА**
**THE FEATURES OF TOREUTICS IN MODERN BURYATIA:
CREATIVITY OF ZHAMSARAN ERDYDEEV**

В статье публикуется очерк творчества современного торефта Жамсарана Эрдынеева. В его искусстве мы видим тенденции развития народного прикладного ремесла бурят, актуальный подход к художественно-образному строю как самого предмета, так и его декора.

The article publishes the analysis of creativity of Zhamsaran Erdyneev, a modern specialist in toreutics. The tendencies of developing folk applied craft of the Buryats, actual approach to artistically shaped structure of the object itself as well as to its décor are seen in his art.

Ключевые слова: современное прикладное искусство, торефтика, ювелирное искусство, художественный образ.

Keywords: modern applied art, toreutics, jewelry art, artistic image.

Истоки самобытного стиля Жамсарана Эрдынеева (1950 г.р.), Заслуженного художника России, народного мастера – торефта и ювелира, находятся в пространстве как профессионального, так и народного искусства бурят и культуры Востока Центральной Азии в целом. Мифология и верования предков-кочевников служат источником образов, основанных на языческих представлениях о природе, а также на бытовании в этой среде устойчивых символов учения буддизма.

Богатейшие по разнообразию технологии обработки металлов и природных материалов, присутствующих на этих территориях многие века, создали основу для разнообразия форм и декора, находящих свое художественное воплощение в авторском видении красоты и гармонии.

Детские впечатления, влияние семьи, привычные занятия на земле – все обыденные реалии сформировали поэтическое мышление автора. Жамсаран Нимажапович считает, что огромное влияние на него оказал отец, который, обнаружив способности сына к рисованию, привез его из родного Селенгинского района Бурятии в художественную школу города Улан-Удэ.

Батор Романович Зодбоев, педагог городской художественной школы и известный художник-резчик по дереву, учил рисунку, технике акварели. И через год уже сам повез своего ученика в Иркутское художественное училище, которое Жамсаран Эрдынеев окончил в 1974 году, создав резное деревянное панно в качестве дипломной работы.

Вернувшись в Бурятию специалистом в области декоративно-прикладного искусства, Жамсаран вступил в Союз художников и начал свой долгий и трудный путь поиска «себя» среди большой когорты интереснейших имен художников 70-90 -х годов двадцатого века.

От обработки дерева и приемов его художественного оформления начинающий мастер обратился к традиционной теме бурятских народных украшений из металла. Многие исследователи отмечают уникальность изделий из серебра, меди и др. металлов мастеров декоративно-прикладного искусства Бурятии тех лет, вскоре объединенных в одной секции народных мастеров при Союзе художников.

В советской стране существовали знаменитые центры художественной обработки металлов: в селе Красное на Волге мастера русской филигрании создавали функциональные предметы и современные украшения, на Урале художники-ювелиры развивали русские традиции обработки камня и металла, классические «академические» направления ленинградской школы художников – резчиков и ювелиров являлись продолжением европейского искусства; ху-

дожники и народные мастера Якутии сохраняли свой национальный стиль в изделиях из серебра.

Но не уступали в известности и «дарханы» Бурятии, наследовавшие богатейшие приемы изготовления и обработки металлов от старых родовых мастеров, из которых особым почерком отличались тореvты Закамны, а также литейщики, чеканщики и др. специалисты селенгинской долины, в литературе – «Оронгойские мастера». В настоящее время уникальные коллекции художественного металла можно увидеть в фондах Национального музея Бурятии, исторические собрания предметов прикладного искусства хранятся в Иркутском областном Краеведческом музее, а художественные изделия второй половины XX века – в Областном художественном музее г. Иркутска. Существует научная литература по теме происхождения ремесла, коллекции «старого» металла бурят описаны краеведами и этнографами, историками и искусствоведами [1; 2; 6; 8].

Среди предметов, которые традиционно изготавливали дарханы, были мужские поясные наборы, женские поясные гарнитуры и украшения, в основном, связанные со свадебным ритуалом, предметы конской упряжи и седла со стремянами, посуда и ритуальные культовые атрибуты. В советский период этот перечень изменился в силу определенных объективных условий, но в целом внимание народных мастеров по-прежнему было обращено на мужское-женское различие предметов и подчеркивание этого своеобразия в функции и орнаменте [7]. Символика орнамента становится менее связанной с содержанием верований и становится более привязанной к природной семантике, особому языку графических узоров и плетений [3, с. 266-286; 4, с. 236].

Комплекты украшений из белого металла с инкрустациями полудрагоценными камнями напрямую были связаны с народным бурятским костюмом как в общем контексте повседневного бытования, так и с родовыми особенностями, обусловленными внешними влияниями, сложившимися исторически [9].

Но художественные особенности, в том числе приемы орнаментики, соотносительности основного образа-символа и сопровождающих его деталей, цветовые сочетания в инкрустациях, а также техники изготовления предметов – создавали условия для творчества и появления индивидуальных особенностей в этом направлении народного декоративного искусства.

Сохранить традиции ремесла в современных условиях и в новой среде, создать художественный стиль – это задача для художника – ювелира и тореvта, крайне важная и сложная.

В обработке металла, как и дерева, знания ремесла очень важны. Надо найти мастера - учителя, перенять у него технические «секреты» и умение пользоваться инструментами, понять тонкости технологии обработки материалов.

По установившейся традиции, начинающему автору надо было подражать образцам – старинным бурятским ножам в ножнах с подвесками, бурятским комплектам свадебных украшений и т.д. Пропорции таких изделий, соотносительность рукояти и лезвия, ножен и гарнитуры, формирующей функцию закрепления на поясе носителя, «закон» для мастера-дархана, как канон в иконографии. Общий вес изделия был крайне важен. Статус декора являлся «знаком отличия» владельца.

В начале 1980-х годов, по словам мастера, он оказался под влиянием творчества Сосора Санжиева («серебряного Сосора»), уникального дархана, который достиг высокого мастерства в обработке серебра, используя разные техники, в том числе и чеканку по серебру.



Жамсаран Эрдынеев «Птицы». Нагрудное украшение, фрагмент

Важное значение в формировании стиля Жамсарана Нимажаповича сыграл живописец и известный деятель бурятской культуры, многолетний председатель Союза художников Бурятии Дашинама Дугарович Дугаров. Он отмечал оригинальность мышления мастера, выразительность чеканных орнаментов, высоту серебряного рельефа, понимая что ремесленное искусство всегда находится в развитии, вместе с эпохой меняя внешние черты. Большое влияние на Ж. Эрдынеева оказало творчество живописца Альбины Цыбиковой: она в прямом общении с мастером формировала его профессиональное видение прикладного предмета из металла как образа.

Именно в этот период у художника появились излюбленные мотивы фантастических насекомых, разнообразных «сущностей»- «жуков», которые запоминаются зрителю. Элементы орнаментального декора зооморфных элементов часто образуют целый сюжет на браслетах, чашах или нагрудном украшении.

Мастер в этот период уже не уделяет традиционного внимания вставкам из полудрагоценных ярких отполированных камней, обычно диссонирующих в традиционных изделиях с поверхностью отполированного серебра. Но иногда он использует тусклые «обломки» старых разрушающихся кораллов, бирюзы, лазурита – что придает архаичность предмету, наряду с шероховатой «коркой» «отфактуренной» поверхности украшения.

Позже, уже в 2000-е годы, среди самобытных образов у Жамсарана Эрдынеева появились ярко выраженные элементы так называемого «звериного» стиля Евразии, например, в виде двух морд драконов или хищников, замыкающих браслет или образующих ручки чаш для «аршана».

Период рубежа тысячелетий внесло изменение в образный строй многих художников Бурятии, они обратили свое внимание на истоки духовной культуры, связанной с собственными воззрениями и философией буддизма. Многие из них приняли активное участие в храмовом строительстве, возведением новых и реконструкцией старых дацанов.

Обращение к сакральной символике ламаизма привело и Жамсарана Эрдынеева к образу «царя птиц» Гаруды, пришедшего вместе с иконографией буддизма в культуру востока Центральной Азии еще в 17 веке, став отражением влияния индо-тибетской культуры [5].

Образ Гаруды как элемента орнамента и содержания произведения в целом впоследствии становится не просто популярным приемом оформления предмета у мастера как персонаж, активно воздействующий на зрителя, но и стилиобразующим фрагментом композиций, вокруг которого «собираются» другие элементы орнамента и формируется архитектура объемов.

Мотив восточного орнамента в виде «летучей мыши», выбранного мастером из-за пластичности и графичности, часто окаймляет рукояти ножей, их «крылья» плавно перетекают в образ «облачного» узора и становятся удобной функцией «охвата» деревянной основы ножен или чаши из капа.

Элементы орнамента в виде клювов, хвостов, глаз хищных птиц, рога животных, выхваченных из палитры «номадической культуры» – создают такую экспрессию образов в прикладных предметах, что переносят на них содержание функции так называемой «защиты» владельца, или охранительной магии, как это принято было в традициях личных украшений кочевников.

В техническом отношении в произведениях Эрдынеева высота рельефа серебряного листа «запредельна» и часто переходит в объем, создавая эффект декоративной скульптуры, как, например, в создании образов стоящего Гаруды на подставках либо из цветного металла, либо из дерева.

Используя метод передачи трехмерности предмета, создавая почти скульптуру в технике чеканки, мастер эффектнее передает содержание, мифологичность сюжета, раскрывает более полно смысл привычного символа, дает простор для художественной фантазии.



Жамсаран Эрдынеев «Гаруда». Декоративная скульптура

Мастерам-чеканщикам Бурятии, как их «предкам» – мифическим «основателям» ремесла – небожителям Божинтою и его девяти сыновьям [6], народ посвящал сказания, поклонялся как волшебникам, магам, покорившим стихии огня и металла. Вершиной мастерства дархана считался изготовленный нож, символ богатырской мужественности, силы и ловкости. Бурятским ножам, свадебным или охотничьим, Жамсаран Нимажапович уделяет в своем творчестве большое внимание, но относится к этому предмету и его оформлению с мистическим уважением, не столько думая о функциональном клинке, сколько об орнаменте накладного декора, меняя пропорции серебряного узора, подчиняя ритму «облачного» или растительного мотива, «звериного» ассоциативного ряда. Нож становится и торжественно-нарядным украшением, и ритуальным предметом, сакральным подношением, принимая форму самобытную и часто оригинальную как художественное произведение.

В его творчестве выделяется группа сосудов – чайников и чаш. Коллекция чаш-пиал из серебра, или из дерева и капав обрамлении серебряного декора, связана с культом почитания священных источников – аршанов. Мастер часто делает этим предметам симметричные ручки из фигур фантастических существ-«хранителей», композиционно образующих симметрию, подчеркивающих устойчивую форму сосуда. Образы, переданные ручками сосудов, – это необыкновенно динамичные символы змеевидных драконов, придающие пиалам сакральный смысл «сосудов для подношения духам-хранителям» сакральных мест.

Большие пространства серебряной поверхности чаш обретают живописность от игры фактур: они либо матово-белые и не отражающие свет, либо полированные, но с как бы деформированными, архаизированными «вмятинами», натекками или другими особенностями декоративного оформления.

Каждый технологический прием в творчестве у Жамсарана Эрдынеева носит «оправданный», художественный смысл и заставляет принимать традиционную вещь как художественный образ.



Жамсаран Эрдынеев «Драконы». Чаша для аршана

Также особого внимания заслуживают нагрудные или поясные цепи ручного плетения, которые могут быть ассоциированы со змеями, – настолько гибки и пластичны их линии, завершающиеся шариком и змеиной головкой – замком.

Такие украшения изготовлены из серебряной проволоки разного сечения, они образуют конусообразное уменьшение цепи от центра к концам с замком и очень пластичны на ощупь, не оставляют ощущение жесткости металла. В этом мы видим и традиции ремесла, и прием художественного решения самого предмета.

Произведения Жамсарана Эрдынеева участвовали в выставочных показах Союза художников Бурятии в стране и за рубежом почти до 2000-х годов, передавались в музейные собрания и Художественный Фонд страны, а после 2000-х годов – в частные коллекции в разных городах России.

Проведя несколько авторских показов, в том числе в Иркутском областном художественном музее им. В. П. Сукачева и Музее истории Бурятии им. М. Хангалова, в Омском областном художественном музее им. М. Врубеля, в показе отдельных предметов среди работ Даши Намдакова в ГМИИВ, в Москве, на ювелирных фестивалях в Иркутске, – автор обрел «второе дыхание» и уверенность, что сразу отразилось на тенденциях развития его пластики, еще более свободной и запоминающейся в этот период [10].

Основные типы украшений и крупные объемные формы в современной практике мастера – утилитарные предметы в виде коробок, сосудов для «аршана», трубок с подставками и т. д., – стали отличаться не только высоким рельефом чеканки, но и сложной композицией, абстракцией изобразительных мотивов декора, использованием дерева, ткани, кости, прозрачных камней в оформлении идеи предмета, почти скульптурной масштабностью основных элементов.

Приемы обработки дерева, в том числе создания деревянной пластики в начале творческого пути, повлияло теперь на приемы моделирования предмета из металла, таким образом, обогащая «палитру» авторского стиля. Одновременно канонические образы ламаистского искусства диктуют «уровень» обобщения при обращении к символам «Гаруды», «Льва» как хранителя Учения и фантастических зверей, являющихся примером и отражением высокого стиля культуры Тибета, Индии, Китая.

Дистанция между предметом традиционной культуры, связанной с этнографической аутентичностью признаков, и современным произведением прикладного искусства, подчас кажется увеличенной до «разрыва», но характер образов, эстетичность предметов из металла и постоянная «народная» метафоричность смыслов заставляет надеяться на развитие этой области прикладного творчества в бурятском искусстве. Тем более, что в истории его были такие имена как Пурбо Намсараев, Владимир Уризченко, Максим Эрдынеев, создавшие произведения высокого искусства и меж видовое взаимодействие, связанное с новыми тенденциями мирового искусства двадцатого века.

Уникальность произведений Жамсарана Эрдынеева не только в высоком мастерстве торевики, но и в том, что каждая работа хранит живые следы его творческого мышления, заставляя удивляться вновь найденным новым художественно-стилевым открытиям в области декоративно-прикладного искусства современной Бурятии.

«...В каждом пальце
Сила превращений»

Жамсарану Эрдынееву почти семьдесят и более полувека он идет дорогой профессионального художника в сложном мире искусства, в области высокого ремесла, сохраняя уважение к предкам-дарханам, развивая традиции народной культуры.



Жамсаран Эрдынеев. Поясное украшение, фрагмент



Жамсаран Эрдынеев. Нож с ножнами



Жамсаран Эрдынеев. Накосное украшение

Биография

Эрдынеев Жамсаран Нимажапович

Заслуженный художник России

Народный мастер Республики Бурятия

Родился в 1950 г. году в селе Царам Селенгинского района Бурятской АССР

Окончил среднюю школу в селе Ноехан

Посещал детскую Художественную школу в г. Улан-Удэ, класс Зодбоева Б.Р.

В 1980-х годах учился в Иркутском художественном училище, мастерская Георгия Анциферова

В 1990-х гг. проходил обучение мастерству обработки металла у народного мастера Бурятии Эрдынеева А. Ц.

В 1979 г. был принят в члены Союза Художников России

В 1981 г. стал Лауреатом премии ЦК ВЛКСМ среди молодых художников за создание ювелирного украшения «Баир»

1986 г. – Заслуженный художник Бурятии

1991 г. – Лауреат Государственной премии РСФСР за работы последних лет

2006 г. – Заслуженный художник России

ВЫСТАВКИ

1. Выставка произведений художников РСФСР «Мы строим БАМ», г. Улан-Удэ, 1979 г.
2. Отчетная выставка произведений художников Бурятии «От съезда к съезду», г. Улан-Удэ, 1979 г.
3. «Искусство Советской Бурятии», г. Москва, Музей искусств народов Востока, 1980 г.
4. «Искусство Советской Бурятии». Алма-Ата, Ереван, Ленинград, Баку, 1980 г.
5. Зональная выставка «Советский Дальний Восток», г. Чита, 1980 г.
6. VI Всероссийская выставка «Советская Россия», г. Москва, 1980 г.
7. Отчетная выставка художников Бурятии «От съезда к съезду», г. Улан-Удэ, 1981 г.
8. Выставка «По родной стране», г. Москва, 1981 г.
9. «Искусство Советской Бурятии», г. Чита, 1982 г.
10. Выставка «Мы строим коммунизм», г. Улан-Удэ, 1982 г.
11. «Традиционное искусство Бурятии». Франция, Штаб квартира ЮНЕСКО. Париж, 1982 г.
12. «Искусство Бурятии», г. Москва, Ленинград, Улан-Батор, 1983 г.
13. «Традиционное искусство Бурятии». Индия, Дели. 1984 г.
14. «В братской семье единой». К 60-летию СССР. Улан-Удэ, 1984 г.
15. Зональная выставка «Советский Дальний Восток». Владивосток, 1985 г.
16. Всероссийская выставка «Советская Россия», г. Москва, 1985 г.
17. «Искусство Бурятии» – к XXVII съезду КПСС. Г. Улан-Удэ, 1986 г.
18. Республиканская художественная выставка. Г. Улан-Удэ, 1987 г.
19. «Народное искусство РСФСР», г. Москва, 1988 г.
20. Вторая выставка «Художники автономных республик, областей и национальных округов РСФСР», г. Москва, 1989 г.
21. «Первая творческая группа СХ РСФСР» п. Красное – на Волге, Костромская область, рабочая выставка, 1989 г.
22. «Современное ювелирное искусство», г. Москва, Музей Декоративно-прикладного и народного искусства, г. Москва, 1980 г.
23. «Дни культуры Бурятии», г. Киев, 1993 г.
24. «Дни культуры Бурятии», г. Москва, ДOME Дружбы народов, 1996 г.
25. Выставка бурятских художников «От съезда к съезду», г. Улан-Удэ.
26. IX региональная художественная выставка «Дальний Восток», г. Хабаровск, 2003 г.
27. X Всероссийская художественная выставка «Россия», г. Москва, 2004 г.
28. Международная художественная выставка, посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов, г. Москва, 2005 г.
29. Персональная выставка «Живая традиция», Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, 2005 г.
30. Персональная выставка, Бурятский республиканский музей истории им. М. Хангалова, г. Улан-Удэ, 2006 г.
31. V юбилейная выставка ювелирного и камнерезного искусства «Вдохновение и камень», г. Иркутск, 2006 г.
32. Всероссийская художественная выставка «Отечество», посвященная 50-летию Союза Художников России, г. Москва, 2008 г.
33. Всероссийская художественная выставка «Современное народное искусство России», г. Вологда, 2008 г.
34. X Региональная художественная выставка «Сибирь», г. Новосибирск, 2008 г.
35. Групповая выставка. Областной художественный музей им. М. Врубеля, г. Омск, 2010 г.
36. Персональная выставка в ИОХМ, Усадьба В.П. Сукачева. г. Иркутск. 2016 г.
37. Выставка ювелирного и декоративно-прикладного искусства, участие, г. Иркутск, «СИБЭКСПО», 2018 г.

Примечания

1. Кочешков Н. В. Художественная обработка металла у монголов : материалы по истории и филологии Центральной Азии. Вып. 3. Улан-Удэ, 1968. С. 159-193.
2. Кочешков Н. В. Декоративное искусство монголоязычных народов. М., 1979.
3. Ленхобоев Г. Л., Герасимова К. М. Материалы о народных умельцах Оронгоя // Галдан Ленхобоев: благословенная судьба / отв. ред. Ж. Дымчикова ; фото С. Ильин. Улан-Удэ : Бураяд-монгол ном хэблэл, 2014. С. 266-286.
4. Ленхобоев Г. Л., Хамзина Е. А. Узлы, швы, плетение у бурят // Галдан Ленхобоев: благословенная судьба / отв. ред. Ж. Дымчикова ; фото С. Ильин. Улан-Удэ : Бураяд-монгол ном хэблэл, 2014. С. 236.
5. Кореняко В. А. Монгольская народная скульптура. М., 1990.
6. Белый волосок серебряный до луны дотяни... (серебро Бурятии) / Соктоева И. И., Болсохоева Н. Д., Алексеева Т. Е. [и др.]. Улан-Удэ, 2002.
7. Бабуева В. Д. Материальная и духовная культура бурят. Улан-Удэ. 2004. С. 120-122.
8. Бадмаева Р. Д. Бурятский народный костюм. Улан-Удэ, 1987.
9. Бурятский традиционный костюм. Улан-Удэ : Принтлето, 2017. 160 с.
10. Народный мастер Жамсаран Эрдынеев : [каталог выставки] / М-во культуры и архивов Иркутской области. Иркутск : Артиздат, 2013. 29 с.

**КЛАСС МАСТЕРСТВА СОДНОМА ДАШИЕВИЧА БУДАЖАПОВА –
НАРОДНОГО АРТИСТА РОССИИ, УЧИТЕЛЯ, АКТЕРА, РЕЖИССЕРА**

**THE MASTERY CLASS OF SODNOM DASHIEVICH BUDAZHAPOV – THE
PEOPLE'S ARTIST OF RUSSIA, A TEACHER, AN ACTOR, A DIRECTOR**

Содном Дашиевич Будажапов – это не только мой первый Учитель, но и требовательный наставник нескольких поколений деятелей искусства Бурятии. Работа над произведениями русских и зарубежных классиков стала важнейшим этапом в развитии бурятского театрального искусства. Эти пьесы давали исключительно богатый материал для создания психологически сложных, жизненно правдивых характеров. На них театральный коллектив учился основам актерского мастерства и реализма. Содном Дашиевич для всех нас был идеалом того совершенства, к которому мы стремились. Он воплощал в себе лучшие черты деятелей бурятского искусства. Благодаря Учителю, я научилась понимать культуру другого народа, я полюбила искренне, всем сердцем бурятское искусство.

Sodnom Dashievich Budazhapov is not only my first Teacher, but also a demanding tutor of several generations of art workers of Buryatia. The activity over the works of the Russian and foreign classics has become an important stage in the development of the Buryat theatrical art. These plays gave a very rich material for the creation of psychologically complex, true to life characters. They taught the theater group the basics of acting and realism. For all us, Sodnom Dashievich was the ideal of perfection to which we aspired. He embodied the best features of the Buryat art figures. Thanks to my Teacher I learned to understand the culture of another people, I fell in love with the Buryat art, sincerely and from the bottom of my heart.

Ключевые слова: театральное искусство, актер, режиссер, педагог, ученики, Содном Дашиевич Будажапов.

Keywords: theatre art, actor, director, learners, Sodnom Dashievich Budazhapov.



Содном Дашиевич Будажапов
Заслуженный артист Бурятской АССР,
Заслуженный артист РСФСР,
Народный артист РСФСР
Награжден медалями «За трудовое отличие»,
«За доблестный труд»

Теперь, по пришествии многих лет, автор этих строк может с гордостью сказать, что Содном Дашиевич Будажапов – это не только мой первый Учитель, но и требовательный наставник нескольких поколений деятелей искусства Бурятии.

Актер, режиссер, педагог, он вошел в историю как неустанный борец за высокое гражданское предназначение театра, за его реализм и народность. Вспоминая о Содноме Дашиевиче, я всегда думаю о том, какой внутренней силой, тонкостью, умением понимать, видеть перспективу в будущем ученике должен обладать подлинный учитель и какую огромную ответственность налагает на человека это звание. Работать и учиться у Будажапова – это значило быть окруженным постоянным вниманием и заботой. За кажущейся сдержанностью отношений скрывалось преклонение перед его авторитетом, уважение к нему – педагогу, художнику, который воплощал в своем облике яркий и величественный, неповторимый образ гениального человека в жизни и в искусстве. Он всегда боролся с пошлостью в актерском искусстве, был решительным противником поверхностного, пусть даже технически виртуозного исполнительского мастерства. Он требовал от нас прежде всего глубокого проникновения в зерно образа, раскрытия внутреннего мира персонажа. Он старался выкорчевывать «крикливость», позерство, излишнюю театральность.

Работа с Будажаповым всегда наполняла нашу жизнь трепетом и ответственностью. Он говорил не раз: «Вы счастливые люди, заниматься любимым делом – это счастье и радость». И умел делать труд актера вдохновенным и увлекательным, передавая нам, своим ученикам, свойственное ему романтическое, приподнятое восприятие театра.

Сцена для него постоянно оставалась чем-то возвышенным, волнующим, необыкновенным. Именно потому был так велик его авторитет, так глубоко западало сказанное им слово, что сам он был для всех нас воплощением чистого, возвышенного и строгого отношения к своему делу, к искусству. Всякое нарушение дисциплины, всякое проявление халатности со стороны учеников воспринималось Содномом Дашиевичем особенно болезненно, тем более если это касалось спектакля, будь то невнимание актера, небрежность в работе или организационные неполадки. Каждое нарушение дисциплины выросло в его глазах в серьезное преступление, преступный акт по отношению к искусству театра. Содном Дашиевич прекрасно понимал, как пагубно влияет оставленный без внимания малейший проступок одного ученика на весь коллектив, на всю жизнедеятельность театрального организма. Стремясь передать свое волнение другим, он вел борьбу с равнодушием.

Чрезвычайно характерным для всего облика Будажапова – и человеческого и художественного – было отсутствие какой бы то ни было хаотичности. Собранность и, я бы даже сказала, сосредоточенность.

Эти его качества проявлялись в методе работы, в разговоре с людьми, в манере поведения, и даже в таких чисто внешних чертах, как отношение к своей одежде, к костюму. Я просто не могу представить себе Соднома Дашиевича небрежно и неаккуратно одетым. Не говоря уже о том, что он изумительно умел носить костюм, следует отметить, что и сам костюм был предельно элегантен, все строго, но тщательно продумано, представительно. Никогда и нигде нельзя было его увидеть в помятых брюках, с торопливо повязанным галстуком, нигде – ни на улице, ни в театре, ни в домашней обстановке. Он был человеком огромного темперамента. Но его темперамент особый – внутренний. Был предельно чуток, внимателен и отзывчив к людям, но никогда не подчеркивал эту внимательность, а заботился с особым тактом.

Я не ошибусь, если скажу, что он производил неизгладимое впечатление на людей: приятная внешность, высокий, элегантный. А каким приятным, бархатным тембром голоса он обладал! Когда он говорил, мы, ученики, «замирали» и с наслаждением слушали, боясь упустить главное.

Будажапов был человеком высочайшей культуры. Он прожил богатую, насыщенную, интересную жизнь. Он встречал на своем пути множество интересных людей. Это профессор Ленинградского театрального института им. Островского. Красный диплом с отличием, полученный из рук председателя Государственной экзаменационной комиссии, народного артиста СССР К.В. Скоробогатова, который говорил о том, что один из выпускников первой бурятской актёрской студии Театрального института им. А.Н. Островского Содном Будажапов великолепно освоил уроки, данные ему ленинградскими педагогами. С восхищением отзывались о

нем профессора Т.П. Сойникова и С.С. Клитин, народный артист СССР К.В. Скоробогатов, народный артист СССР, режиссер БДГ Г. Товстоногов, режиссер Ленинградского академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова Р.И. Тихомиров, народный артист СССР Л. Линховоин, народный артист СССР Д. Дашиев и др. Все эти встречи, знакомства, беседы не прошли бесследно. Наслаиваясь друг на друга, они и создавали тот запас жизненных наблюдений, раздумий, которым был богат Содном Дашиевич. Мы гордились тем, что большая часть занятий проходила у нас в стенах Бурятского драматического театра имени Хоца Намсараева. Мы имели возможность наблюдать на репетициях за мастерством гениального режиссера Ф.С. Сахирова, выдающихся актеров М. Степановой, Найдан Гендуновой, Юлии Шангиной, Сундуп Бимбаевич Рабсалов – мастер эпизода. «Ура!!! Сегодня будет играть Гендунова и Рабсалов» – эти слова можно было услышать часто. В них звучало столько восторга, поклонения и восхищения! Поистине у этой плеяды актеров была всенародная слава. А когда они приходили в театр играть в спектаклях, для нас, молодых студентов, не было большей радости. Увидеть неподражаемое исполнение Ларисой Егоровой в «Барабанщице» А.Д. Салынского – счастье. Еще раз увидеть красавицу Нину Токурену – мечта всех юношей, а быть похожей во всем на гордость и славу бурятской сцены Марту Зориктуеву стремились многие девушки. Сегодня – звезды Бурятии, народные артисты Российской Федерации.

В 1969 году труппа пополнилась пятнадцатью выпускниками второй Ленинградской студии: все наши студенты были поклонниками загадочного Михаила Жапхандаева, стильного, в кожаном плаще, Михаила Елбонова, интеллектуалов Владимира Кондратьева, Чингиса Гуроева, восхитительные Людмила Дугарова и Дарима Сангажапова. Мы студентами видели их первые шаги на бурятской сцене. Прошло немало времени с тех пор, как бывшие выпускники студии становятся мастерами, имеют звания народных артистов Российской Федерации, заслуженных артистов Российской Федерации. Главное, мы усвоили, что без труда нет пути, только через тернии ... к звездам.

Содном Дашиевич для всех нас был идеалом того совершенства, к которому мы стремились. Он воплощал в себе лучшие черты деятелей бурятского искусства. Благодаря Учителю, я научилась понимать культуру другого народа, я полюбила искренне, всем сердцем бурятское искусство. Он был прекрасным артистом. Зрители помнят образы, созданные им на сцене театра драмы им. Х. Намсараева: Чжо Пин в «Тайфуне» Цао Юя, Эрдэни в «Ровесниках» Б.-М. Пурбуева, Дон Хуан из «Рабы своего возлюбленного» Лопе де Вега, Петруччио из «Укрощения строптивой» В. Шекспира. После окончания аспирантуры в Ленинграде он набирает первый курс во ВСГИКе, работает доцентом театрального отделения. В это время у него окончательно утвердилось желание освоить профессию режиссера. Работа над произведениями русских и зарубежных классиков стала важнейшим этапом в развитии бурятского театрального искусства. Эти пьесы давали исключительно богатый материал для создания психологически сложных, жизненно правдивых характеров. На них театральный коллектив учился основам актерского мастерства и реализма.

В театре он ставит пьесы «Клятва» Ц. Шагжина, «Мой Бедный Марат» А. Арбузова, «Тополек мой в красной косынке» Ч. Айтматова. Большой успех получила постановка «Тополек мой в красной косынке». Знаменитый режиссер Карел Ирндорф отметил Будажапова как глубоко мыслящего художника. Исполнители главных ролей Л. Дугарова, М. Жапхандаев, Д. Пурбуев, режиссер С. Будожапов были удостоены Дипломов и премий Второго Всероссийского фестиваля драматургии и театральных искусств народов СССР, проходившего в Ленинграде. Большой общественный резонанс в республике получила постановка спектакля «Эдрээ» («На распутье»). Он был включен в репертуар творческого отчета театра в Москве в 1976 году. Вклад моего учителя является частью тех творческих достижений и заслуг театра им. Х. Намсараева, благодаря которым коллектив был удостоен звания академического и награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Одновременно во ВСГИКе он работает со студентами нашей группы. Им были поставлены спектакли «В добрый час» В. Розова, «Валентин и Валентина» М. Рощина, «Без вины виноватые» А.Островского.

Содном Дашиевич своим ученикам давал возможность фантазировать, но требовал претворять эти фантазии на практике. От его опытного, наблюдательного глаза ничто не ус-

кользало. Он незаметно и вовремя умел подсказать каждому нужное на сцене, а иногда снимал пиджак и, увлеченный сам, с полной отдачей включался в этюды. Разговоры и объяснения переходили в показы. «Ты не рассказывай, а действуй», – говорил он обычно студентам. Термин «действуй» точно определяет педагогическое и режиссерское требование Содном Дашиевича. Он не учил с голоса. Ненавидел «попугайскую» теорию. Умел очень ловко настраивать актера к органичному существованию на сцене. Уловив в ученике что-то неповторимое, своеобразное, то, что будет заражать и притягивать зрителя, Будажапов умел исподволь, не заставляя актерскую природу, дать возможность этим ценным качествам развиваться до конца. Он умел точно определить характер, стремление, угадать внутреннюю, еще, может быть, скрытую силу молодого студента, и, методично развивая ее, вырастить будущего артиста, режиссера. Это ведь одна из самых тонких и ответственных задач всякого педагога, а театрального в особенности. На уроках Будажапова я осознала, что педагогом надо родиться, что учить должны и могут не только блестящие профессионалы, но и светлые, высоко духовные люди. Вместе с преподавателями ВСГИКа – народным артистом РСФСР Б.Н. Вампиловым, Л. Ликановым, заслуженным деятелем искусств России В.М. Бройко, заслуженной артисткой Бурятской АССР Н. Ц. Шагдаровой, заслуженным деятелем искусств РБ А.Б. Баскаковым, заслуженным работником культуры РБ С.Р. Аранжуровым – работали молодые педагоги: А.Б. Баскаков, Д.Н. Баторова, В.Л. Русинов и О.А. Герасимова. В настоящее время В.Л. Русинов – заслуженный работник культуры РБ и РФ, профессор кафедры режиссуры эстрады и театрализованных представлений. Содном Дашиевич воспитал не одно поколение работников культуры и искусств. Среди них драматург, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Республики Бурятия Б. Эрдынеев; директор Государственного русского драматического театра им. Н. Бестужева с 1998 года П. Г. Степанов, заслуженный работник культуры РФ и Республики Бурятия. Именно он стал инициатором строительства нового здания для Государственного русского драматического театра. Во многом благодаря его пробивной силе и умению убеждать положительно решился вопрос о строительстве собственного здания ТЕАТРА. Он участвовал во всех этапах строительства, начиная от проектирования. В 2009 г. удостоен Почетного звания «Заслуженный строитель» и включен в Книгу Почета Республики Бурятия, Заслуженный работник культуры Республики Бурятия и Российской Федерации. Также среди них В.Н. Рябушев, проректор по воспитательной работе ВСГАКИ, доцент, заслуженный работник культуры Республики Бурятия и Российской Федерации; О.А. Герасимова, профессор кафедры режиссуры эстрады и театрализованных представлений, заслуженный работник культуры Республики Бурятия и Российской Федерации; Н.А. Филогин, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации; Д. Дашинамжилов, народный артист Республики Бурятия; Д.В. Халматова, профессор, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почетный работник ВПО РФ; заслуженный деятель искусств Российской Федерации Энхболд; В.Л. Батожаргалова, заслуженный работник культуры РБ и РФ, Т.Ю. Смирнягина, заслуженный работник культуры РБ, заслуженный деятель искусств РБ, кандидат искусствоведения (2005), профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, профессор Московской Академии Образования Наталья Нестерова; выпускник Высшей школы деятелей сценического искусства РАТИ (ГИТИС), режиссер-постановщик пластических зрелищных форм, крупномасштабных представлений и праздников, номеров различных жанров, актер театра и кино Арья Дагбаев «Три солнца» (1976 г., реж. Арья Дашиев); «Крик тишины» (1981 г., реж. Арья Дашиев); Нина Рагулина (роли в кино: 2006 г., «Опера-2»; 1990 г., «Хроники убойного отдела»; «Нет чужой земли»; «Империя под ударом» (2000-2001 гг., сериал, реж. Андрей Малюков, Зиновий Ройзман и др.). Учитель подготовил вместе с другими преподавателями четыре выпуска студентов театрального отделения, семь учебных спектаклей. Я работала с Гением и этим горжусь, жаль, что это время проходит...

Содном Дашиевич был практиком и его практика обогащала всех, кто с ним работал. Его наблюдения над природой поведения актера, развитием логической мысли, проявлением характерных человеческих черт приводили его к определенным выводам, которые подхватывались как некое устное творчество и передавались от одного к другому как своеобразный театральный фольклор.

Представления о ритме жизни человека воплощались Содномом Дашиевичем на практике в ежедневной работе с актерами. Он был музыкальным человеком и великолепно ощущал внутренние ритмы драматургических произведений, и жизни отдельных персонажей и умел увиденное, пережитое и проверенное воплотить в жизнь спектакля.

Его приход в 1975 году в качестве главного режиссера театра оперы и балета был не случаен. Будажапов был членом Коммунистической партии и на приглашение возглавить художественное руководство театром оперы и балета, отказаться не имел права. Секретари Бурятского Обкома партии понимали, что Содном Дашиевич Будажапов – человек сильной воли, талантливый, целеустремленный, видит перспективы культурного развития оперного и балетного искусства в республике. Они были убеждены в том, что Будажапов сделает прорыв. И они не ошиблись. После 3-хмесячной стажировки в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова под руководством известного режиссера Р.И. Тихомирова он участвует в восстановлении оперы «Энхэ-Булат батор» Маркиана Фролова, готовит театр к творческому отчету в Москве и Ленинграде. В 1979 году в гастрольный репертуар вошли 7 опер («Энхэ-Булат батор» М. Фролова, «Хованщина» М. Мусоргского, «Князь Игорь» А. Бородин, «Отелло» Д. Верди, «Прозрение» и «Чудесный клад» Б. Ямпилова) и 2 балета («Красавица Ангара» Л. Книппера и Б. Ямпилова, «Жизель» А. Адана), а также концерты, в том числе творческий вечер Ларисы Сахьяновой. После этих успешных выступлений Бурятскому театру оперы и балета было присвоено звание «Академический». Музыкальность Будажапова, его чувство ритма в сочетании с острым ощущением сценической правды оказали на оперные спектакли «Дон Карлос», «Отелло», «Атилла» Дж. Верди, «Тоска» Дж. Пуччини, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Прозрение» и «Сильнее смерти» Б. Ямпилова благотворное воздействие, освобождали их от излишней оперной ходульности. Режиссерская экспозиция спектакля излагалась им чрезвычайно четко. Подсказанные им солисту оперы мизансцены были предельно точны. Он подсказывал не диктаторски. «Содружество в поисках всегда его радовало», – говорил выдающийся певец Дугаржап Дашиев в работе над оперой «Отелло». Впервые на сцене театра оперы и балета выстроены мизансцены благодаря режиссуре С.Д. Будажапова. Эта работа нелегкая работа, порой оперные артисты сопротивлялись, для них была привычная статичная мизансцена. Стоять и петь. Петь и стоять. Как преодолеть это? Каждую роль он видел как бы в перспективе развития и помогал певцам скорректировать свое поведение со всем стилем спектакля. Большая нагрузка отразилась на здоровье, он начинал терять зрение, операции не помогали, а только ухудшали его здоровье. Его начитанность, жажда совершенства – все это наложило отпечаток не только на его внешность. Он был всегда элегантным не только внешне, но отличался внутренним благородством. Все в нем было незаурядно, цельно и гармонично: и дела, и душа, и внешность. Я считаю, что нам очень повезло, что все эти годы с нами был человек такого масштаба, как Содном Дашиевич. Уже в то студенческое время мы понимали, что перед нами – НЕОБЫКНОВЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ, ЧЕЛОВЕК космического порядка, который, подобно комете, освещал нам путь в Его Величество ТВОРЧЕСТВО. Он подарил нам минуты вдохновения, он дал нам путевку в жизнь. Он поражал нас своей внутренней культурой, обладал непоколебимым авторитетом. Всей своей личностью наш Учитель воспитывал уважение к профессии, внушал чувство личного достоинства и ответственности. Он был, безусловно, лидером. Это был человек с сильным и одновременно незащищенным характером. В театре все бывает. Среди актеров работают таланты и бездарности, трудолюбивые и ленивые. Хотя он был человеком требовательным, но одновременно был носителем безграничной доброты. И эта доброта порождала проблемы, приносила ему немало огорчений. Ему завидовали. Но он был выше сплетен и пересудов. Жаль, что он ушел от нас так рано. Он настойчиво желал расцвета культуры своего народа, верил в его талантливость и возможности. Он был талантливым стратегом. Он видел перспективу развития искусства Бурятии. Он стал мастером и знатоком театрального искусства не только благодаря природной одаренности, но и высочайшей требовательности к себе как к художнику и гражданину. Он был человеком, одержимым творчеством, человеком труда. Сейчас, когда я по-новому оцениваю, осмысливаю все это, вспоминаю встречи и беседы Соднома Дашиевича, мне кажется, что сверхзадачей всей его деятельности – и режиссера, и руководителя театра – было стремление внушить людям, с которыми он работал, настоящее высокое уважение к

творчеству, сознание высочайшей ответственности своего дела, своего призвания. Велик его вклад в развитие бурятского национального искусства, и хотелось, чтобы потомки знали и помнили его имя – имя народного артиста России, лауреата Государственной премии Республики Бурятия Соднома Дашиевича Будажапова – ВЕЛИКОГО МАСТЕРА СЦЕНЫ, АКТЕРА, РЕЖИССЕРА, ПЕДАГОГА.

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА**

**MYTHOLOGICAL WOMEN'S IMAGES
IN THE CREATIVITY OF BALZHINIMA DORZHIEV**

В данной статье представлен сравнительный анализ мифологических женских образов в творчестве заслуженного художника России, народного художника Бурятии Бальжинимы Доржиева. Два из рассмотренных образов относятся к бурятской мифологии – Бальжин Хатан и Хун-Шубуун и два к античной мифологии – Даная и Геба.

The article gives a comparative analysis of the mythological women's images in the creative activity of Balzhinima Dorzhiev, the Honored Artist of Russia, People's Artist of Buryatia. The images of Balzhin Hatan and Hun-Shubun that were considered represent the Buryat mythology, the other two ones of Danae and Hebe – the antique mythology.

Ключевые слова: бурятское искусство, Бальжинима Доржиев, женские образы, живопись, мифология, Бальжин Хатан, Даная, Геба, бурятская мифология, античность, Хун-Шубуун.

Keywords: Buryat art, Balzhinima Dorzhiev, women's images, painting, mythology, Balzhin Hatan, Danae, Hebe, the Buryat mythology, antiquity, Hun-Shubun.

Бальжинима Доржиев (род. 24 декабря 1950 г.) является ярким представителем плеяды бурятских художников, получивших признание в 70-х годах XX века. Его имя хорошо известно и в театральных кругах Республики Бурятия.

Профессиональное художественное образование получил на декоративно-оформительском отделении Иркутского училища искусств, в 1981 году закончил факультет живописи в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина Академии Художеств СССР в Санкт-Петербурге, в мастерской Е.Е. Моисеенко. После учебы в том же году вернулся в Бурятию.

За годы работы получил звания и награды: народный художник Бурятии, лауреат республиканской премии в области изобразительного искусства им. Ц. Сампилова (2002), заслуженный художник России (2005), лауреат Государственной премии Республики Бурятия (2006).

С 1989 года Бальжинима Доржиев сотрудничал с Государственным бурятским академическим театром драмы имени Х. Н. Намсараева, а в 1991 году стал главным художником театра. В активе художника около 50 спектаклей, а самыми значимыми признаются: «Месяц печальный в окне» С. Лобозерова, «Мои деревенские чудачки», «Почем воз дров?», «Толдой – сын Болдоя» – комедии Б.-М. Пурбуева, «Король Лир» В. Шекспира, «Похищенное счастье» Д.-Р. Батожабая, «Чингисхан» Б. Гаврилова, «Бальжин-Хатан» Д. Эрдынеева и др.

Будучи театральным художником, Бальжинима Доржиев принимал активное участие в республиканских, зональных, всесоюзных, российских, зарубежных выставках. В 2001 году на персональной выставке в музее имени Ц. Сампилова (г. Улан-Удэ) он представил серию полотен «Легенды моего народа, навеянные воспоминаниями о поездке в Монголию в 1989 году совместно с Чингисом Шенхоровым, Доржо Пурбуевым и Дашинимой Дугаровым. В серию вошли картины, принесшие впоследствии художнику звание лауреата премии имени Ц. Сампилова: «Бальжин Хатан», «Буха-ноен», «Монгольская актриса».

Об этой серии искусствовед Людмила Цыренникова сказала так: «Образы ожили во времени и пространстве. Пространство цвета и света Бальжинимы Доржиева, обогащенное более углубленным восприятием мира, обрело неожиданные оттенки «золотого цвета Азии» и прочувствованный, почти разгаданный смысл бытия нации. Прямая передача природы замени-

лась порывом за пределы наблюдаемой действительности, синтезом чувственного и сверхчувственного, внутреннего и внешнего» [1, с. 3].

Сюжет картины «Бальжин-хатан» (2000) (См. ил. 1), по словам Бальжинимы Доржиева, навеян ему древней бурятской легендой родного Агинского района.



1. Бальжинима Доржиев «Бальжин-хатан», 2000, х., м., 80x114, ЧК

«Героиня картины – независимая гордая женщина, которая была казнена после долгой погони манчжурами, дочь Алтан-хана, наша Жанна д’Арк. В Аге ее особенно почитают. Мне о ней рассказывала тетя Долгор. Помню, как она каждый раз вдохновлялась, добавляла новые краски, чтобы впечатлить картиной преследования. Для меня же обращение к легендарной хори-предводительнице – это повод поискать необычайную и привлекательную изобразительную форму» [цит. по: 2, с. 8].

На переднем плане картины мы видим прекрасную молодую женщину в богато украшенном меховом дэгэле, накинутом поверх обнаженного тела. На голове она держит шляпу-город, разделенный на две половины: с одной стороны – дацан на фоне луны и вооруженное войско, поднимающееся ввысь, с другой стороны – сельский пейзаж на фоне большого глаза. За фигурой женщины – зимний пейзаж, выполненный в холодных сине-зеленых оттенках. В центре картины изображены испуганные морды лошадей, а за ними – войско, плавно сливающееся с фоном по мере удаления вглубь пространства картины. С первого взгляда трудно определить, на какой лошади сидит женщина, так как морды коней перекрывают друг друга или вырастают одна из другой. Холодному пейзажу с правой стороны картины противопоставлено буйство огня и красок с левой стороны. Хаотичными мазками художник изобразил всполохи пламени и едва заметные очертания лошадей и воинов, движущихся дугой по направлению к Бальжин-хатан.

В сборнике бурятских сказок, преданий и легенд «Небесная дева-лебедь» так описана легенда о Бальжин-хатан:

Бальжин-хатан происходила из племени Хорёодоя, была необыкновенной красавицей и владела волшебством семидесяти одного превращения. Прослышав про Бальжин-хатан, Буубэйбэйли-хан просватал ее за своего сына Дай хун-тайжи и привез в свои владения. Бальжин-хатан в качестве приданого взяла родовичей своей матери – хори-бурят. Умная и добрая княгиня Бальжин-хатан покровительствовала своим подданным.

Молодая вторая жена Буубэйбэйли-хана притесняла Бальжин-хатан и издевалась над ней. Бальжин-хатан, собравшись вместе с мужем и своими подданными, бежала от соперничества и ревности, которые сеяла свекровь.

Послушавшись кипящую от злости жену, Буубэйбэйли-хан послал в погоню войска. Бальжин-хатан, желая спасти свой народ, решила сдаться. Людям она приказала идти на северо-запад, держа путь на закатное солнце. Войско Буубэйбэйли-хана схватило Бальжин-хатан,

отрубило ей грудь и бросило в озеро, отчего оно стало белым. Люди Бальжин-хатан вернулись и похоронили ее.

По другой версии Бальжин-хатан отрезала себе обе груди и бросила их, чтобы народ питался молоком ее груди. На этом месте и возникло два молочных озера – Балжин-нур [3, с. 212-213, 219-221].

Считаем необходимым провести сравнительный анализ образа Бальжин-хатан в легенде и в картине Бальжинимы Доржиева. Написание картины художника вдохновила личность самой Бальжин-хатан и сцена преследования, так красочно описываемая тетей художника. Именно эту сцену изобразил Бальжинима Доржиев.

В легенде женщина представлена красивой, умной и доброй покровительницей своего народа, способной идти на жертвы ради людей. Художник отразил ее статус госпожи в богатстве украшений и одежды, а черты характера в мудром прекрасном лице Бальжин-хатан и в холодном спокойном пейзаже, на фоне которого изображена девушка.

Момент с отрезанием груди и превращением ее в молочно-белое озеро намеком показан художником – женщина изображена с одной обнаженной грудью, а ее кожа молочно-белого цвета.

Ужас погони показан в виде противостояния правой холодной части картины и левой огненной. Между ними находятся смешавшиеся полные ужаса морды коней, присутствует ощущение быстрой скачки, когда у зрителя одно изображение наслаивается на другое из-за быстрого движения объекта. Цветовая гамма левой, «пылающей» части картины состоит из оттенков охры, киновари, белил и ультрамарина.

Примечательно, что художник цветовой гаммой показывает принадлежность героев картины к разным мирам, упомянутым в легенде. Богато украшенный дэгэл, накинутый на плечи Бальжин-хатан, выписан желтой охрой – такой же цвет присутствует в левой части картины. То есть она символически принадлежит миру мужа и его рода, но бежит из этого мира вместе со своим народом и ведет народ к другому миру, частью которого является она сама – миру безмятежного бело-синего цвета. О принадлежности другому миру мы можем судить и по тому, как тон ее кожи гармонирует с холодным, прозрачным, чистым фоном, на котором она изображена. Художник изобразил своего рода «голубую кровь» Бальжин-хатан, ее благородное происхождение, а также доброту, честность, добрую славу и верность, которые у многих народов ассоциируются с голубым цветом. Есть также несколько деталей, связывающих Бальжин-хатан с людьми ее матери – хори-бурятами: шляпу-город, находящуюся на голове у женщины, окаймляет сверкающая тонкая полоса, выписанная белым цветом. Такой же блеск можно заметить на украшениях Бальжин-хатан, на сбруе лошадей, в деталях одежды ее войска.

Таким образом, можно сделать вывод, что композиция картины условная, представляет собой декоративное панно с двумя локальными цветовыми пятнами по бокам (желтая охра и голубой цвет) и с «движущимся», уходящим вглубь картины войском по центру. На картине сюжет легенды не имеет за собой реального историзма, построен по принципу монтажа, что присуще театральным художникам, в том числе и Алле Цыбиковой. Можно провести еще одну параллель с творчеством Аллы Цыбиковой – на ее фреске «На земле Гэсэра» есть изображение девушки, держащей на голове город, что перекликается с шляпой-городом у Бальжинимы Доржиева.

Другой известной работой Бальжинимы Доржиева из серии «Легенды моего народа» является «Хун-Шубун. Царевна-лебедь» (2001) (См. ил. 2), основанная на легенде о Небесной девице-лебеди.

В книге «Небесная дева лебедь» дается несколько вариантов легенды. В первом варианте описываемые события произошли весной, в пору «беспредельной власти любви». Хорёдой-хубуун охотился на берегу Байкала и внезапно услышал над собой чьи-то звенящие голоса. Задрав голову, он увидел в ясном небе вереницу лебедей. Лебеди сели на морской берег и, сбросив с себя оперенье, превратились в девушек. Тихо подкравшись, Хорёдой-хубуун взял оперенье одной из девушек. Накупавшись, девушки вышли на берег и стали одеваться. Хорёдой-хубуун вышел из укрытия и девушки, превратившись в лебедей, взмыли в воздух. Только одна из них, обнаженная, осталась перед молодым парнем. У нее было прекрасное белое ли-

цо, налитое гибкое тело, развевающиеся до колен блестящие черные волосы. Девушка плакала, умоляя вернуть ее одежду. Хорёдой-хубуун попросил ее стать его женой. У девушки в душе родились теплые чувства к молодому человеку, и они вместе пошли в пышный белый дворец.



Ил. 2. Бальжинима Доржиев «Хун-Шубуун. Царевна-лебедь», 2000, х., м., 100x130, ЧК

Хорёдой-хубуун одел прекрасную девушку в голубые шелка, а одежду с лебяжьим опереньем спрятал. Соединившись в семью, они обжились и все дни проводили в мире и согласии. Родилось у них одиннадцать детей: Галзууд, Харгана, Хуасай, Хубдууд, Баганай, Шарайт, Бодонгууд, Гушад, Сагаан, Худай и Халбин, ставших прородителями одиннадцати хоринских родов. Однажды осенью, увидев перелетных птиц, обратилась жена к мужу с просьбой дать ей примерить ее девичью одежду с оперением. Она надела ее и, превратившись в лебедя, взмыла в вечернее небо [3, с. 158-160].

По другой версии Хорёдой-мэргэн жил на одном из островов Ангары и видел трех дочерей Эсэгэ Малаан-тэнгэри, которые превращались в лебедей. Юноша выследил их и решил жениться на младшей из сестер, украв её одежду. Девушке ничего не оставалось, как согласиться. Она осталась жить на земле хозяйкой в доме Хорёдой-мэргэна. У них родились сын Шарайт и дочь Хангин. Небесная дева тосковала по небу и обманом выманила у мужа свою белую одежду. Превратившись в лебедя, она вылетела в дымоходное отверстие юрты.

Третья версия похожа на вторую, только дочерей у Эсэгэ Малаан-тэнгэри было девять, а не три [3, с. 160-162].

Бальжинима Доржиев на картине «Хун-Шубуун. Царевна-лебедь» предпринимает попытку создать эффект кругового движения. В нижнем правом углу изображено озеро, из которого выбегают девушки и превращаются в лебедей. Одна девушка остается в озере. В центре картины находится фигура девушки в длинном лиловом платье (вероятно, здесь подразумеваются «голубые шелка» из первой версии легенды). К зрителю она повернута спиной. Девушка изображена в момент превращения в лебедя, из ее правого плеча появляется крыло, напоминающее крыло бабочки. Над фигурой девушки изображено голубое небо, в котором видна стая лебедей. К телу девушки тянется большая ладонь, а слева от девушки изображены мужские фигуры. Возможно, фигуры обозначают детей Хун-Шубуун и Хорёдой-мэргэна. Несмотря на богатое содержание легенды, на картине изображен не какой-то момент из легенды, а несколько хаотично собранных. Композиция картины кажется незаконченной. Много непонятных, не поддающихся интерпретации образов – рука, образы людей.

Бальжинима Доржиев обращался не только к бурятской мифологии, но и к греческой, приближая героинь греческих мифов к реалиям бурятской жизни.

В 1995 году художник в экспрессионистической манере написал картину «Даная» (Ил. 3). Эта картина является примером апроприации (более или менее прямое использование в произведении искусства других, уже существующих произведений искусства), которую Бальжинима Доржиев одним из первых бурятских художников стал использовать в своем творчестве. Сейчас апроприация является популярным мотивом и в бурятском, и в мировом искусстве.



Ил. 3. Бальжинима Доржиев «Даная», 1995, х., м., 140х170, ЧК

«Даная» – популярный сюжет западноевропейской живописи. На картинах с этим названием изображают Даная – девушку, заключённую своим отцом, царём Аргоса, из боязни быть убитым собственным внуком. К девушке проник Зевс в виде золотого дождя, оплодотворил её, и у неё родился сын Персей. Иконография этого образа появилась в эпоху Античности и была в дальнейшем разработана художниками эпохи Средневековья и Возрождения. В легенде о Данае интерес для художников представляет кульминационный момент зачатия. Главным атрибутом Данаи является сыплющийся с неба золотой дождь в виде монет, луча солнца или яркий золотистый свет. От эпохи к эпохе менялась иконография и восприятие образа Данаи.

Наиболее ранние изображения этого сюжета дошли до нас на древнегреческих вазах из Афин, датируемых временами Эсхила. Даная не было принято изображать обнажённой, но в позднеантичном искусстве появляется и иная трактовка образа Данаи – проститутки, обнажающей тело ради падающего на него дождя золотых монет.

В Средневековье Даная изображалась одетой, так как она считалась символом целомудрия, её чудесное зачатие трактовалось как непорочное, предтеча Благовещения. У художников Возрождения и барокко сюжет становится популярным благодаря своему эротизму, как повод изобразить обнажённую женскую натуру.

В эпоху Средневековья Даная изображалась заключённой в башне, поскольку именно так описали место её заключения римские поэты Овидий и Гораций.

Живописная традиция изображения Данаи и золотого дождя начинается в эпоху Возрождения с картины 1527 года работы голландского художника Яна Госсарта (Мабюза). Эротизм его Данаи заключается в изображении обнаженных коленей и спадающем с плеч плаща, что было несвойственно средневековью. Несмотря на это, Мабюз вслед за де Реца и другими средневековыми авторами, видит в Данае воплощение целомудрия.

Самыми известными изображениями Данаи эпохи Возрождения являются картины Тициана (1488/1490-1576) и Рембрандта (1606-1669).

Тициан изобразил лежащую на кровати обнаженную женщину. Правой рукой она опирается на подушку. Взгляд девушки направлен вверх на тучу, из которой сыплются монеты. В самой ранней версии рядом с Данаей изображен Амур. Затем вместо Амура изображалась служанка, ловившая монеты с помощью фартука или подноса.

«Даная» (1636-1647) Рембрандта также изображена лежащей на кровати в обнаженном виде. Взгляд ее направлен в сторону протянутой руки. Традиционный золотой дождь художник заменил на золотой свет. Отсутствие золотого дождя, а также чувственность, с какой изображена женщина; её лицо, наделённое яркими индивидуальными чертами, долгое время вызвали у искусствоведов споры относительно толкования сюжета.

Революцию в традиционном изображении Данаи совершил Густав Климт (1862-1918) в 1907-1908 гг. Он удалил из картины все детали, относившиеся к сюжету и оставил только сцену оплодотворения. Художник доводит женскую сексуальность до гипертрофированности, изображая ее тело в позе эмбриона и искажая перспективу.

Своего рода революции в иконографии Данаи совершил и Бальжинима Доржиев. На переднем плане его картины изображена лежащая на постели обнаженная девушка, повернутая к зрителю спиной. За ней мы видим условно изображенную юрту с большим распахнутым дверным проемом, а за пределами юрты разворачивается степной пейзаж. Сверху на девушку падают яблоки и листья.

Из традиционной иконографии эпохи Возрождения художник оставил белоснежную постель и мотив связи внутреннего и внешнего пространства. Из известных на данный момент изображений Данаи, нигде она не изображена повернутой к зрителю спиной (т.е. без лица) и вытянувшейся в полный рост (изображалась с согнутыми в коленях ногами), как на картине у Бальжинимы Доржиева. Европейские художники изображали Данаю светловолосой или рыжеволосой с распущенными или убранными в высокую прическу волосами. Бальжинима Доржиев изобразил девушку с собранными в косу темными волосами.

Стена юрты изображена условно, напоминая нам о театральных декорациях. Об этом свидетельствует лаконичный степной пейзаж, просвечивающийся сквозь юрту и часть сетчатого каркаса, присущий строению традиционной юрты.

Интересным художественным решением является замена золотого дождя падающими яблоками. Одно из этих яблок одновременно является и закатным солнцем, освещающим пейзаж в дверном проеме и фигуру девушки. Свет льется также с потолка юрты и озаряет плечи девушки. Таким образом, не только яблоки, но и свет (как на картине Рембрандта) символизируют собой золотой дождь.

Яблоко имеет двойственную природу. Яблоко как плод дерева жизни и познания, бессмертия, здоровья и молодости выступает во многих мифологиях мира. С появлением христианства рождается образ «яблока грехопадения». Позже он трансформируется в библейский мотив собственно грехопадения и искушения и относится к грехопадению Евы. Яблоко также является атрибутом богини любви Афродиты/Венеры.

Позой и прической Даная Бальжинимы Доржиева напоминает «Венеру с зеркалом» (1647-1651) испанского художника Диего Веласкеса (1599-1660).

Следовательно, несмотря на то, что в европейской традиции Даная соотносится с Девой Марией и непорочным зачатием, у Бальжинимы Доржиева Даная является аллюзией на Еву и Венеру, а яблоки – аллюзией на Зевса-искусителя и атрибутику Венеры. Образ Данаи, предложенный бурятским художником, лишен эротичности.

В 2004 году Бальжинима Доржиев написал картину на еще один сюжет древнегреческого мифа – картину «Геба» (См. ил. 4), представив богиню виночерпия в непривычном свете.



Ил. 4. Бальжинима Доржиев «Геба», 2004, х., м., 65x55, ЧК

В Греческой мифологии богиня Геба – это олицетворение юности, дочь Зевса и богини Геры. Также считалось, что Геба покровительствует молодым невестам.

В мифах Древней Греции Геба подает богам божественный напиток (нектар), благодаря которому боги не знают ни болезней, ни старости. Геба стала супругой Геракла (Геркулеса) после обоготворения этого героя. Среди иконографических образов Гебы заметное место занимает скульптура итальянского скульптора Антонио Канова (1757-1822), который представил богиню Гебу во всем блеске молодости и красоты, стройную, полную грации, с поднятой рукой, как бы готовой наполнить кубки богов. Датский скульптор Бертель Торвальдсен (1770-1844) изобразил Гебу молодой девушкой со спокойными, величавыми движениями и формами, более согласные с представлениями о ней древних греков. В левой руке она держит сосуд, в правой чашу.

Бальжинима Доржиев на своей картине отошел от всех античных канонов. На переднем плане он изобразил полулежащую в воде полную взрослую женщину, на дальнем плане за ней – закругленные горы, похожие по форме и цвету на байкальские камни, и черное небо.

Левой рукой женщина опирается на кувшин, из которого льется вино, в правой руке она держит наполовину заполненный вином бокал. Согнутая в колене левая нога лежит на земле, правая нога, согнутая в колене, опирается на землю. На голове у женщины венок из листьев и плодов винограда. С неба на нее падают огромные яблоки, листья и шары, похожие на виноградины. Черты лица женщины - азиатские, изображена она опьяневшей.

Картина выполнена в бежевых, серых, зеленых, бордовых тонах. Тело Гебы изображено белым, с мягкой и теплой тенью.

Образ Гебы, предложенный Бальжинимой Доржиевой, разительно отличается от общепринятого. От молодости, красоты и грации Гебы в исполнении Антонио Канова у Гебы

Бальжинимы Доржиева остались только атрибуты – кувшин и бокал с вином. Изображение Гебы у него напоминает римскую богиню древесных плодов и плодородия Помону.

Подводя итог, можно отметить, что указанные работы Бальжинимы Доржиева основаны на литературных источниках, что подразумевает знание зрителем мифов и традиций их изображения в искусстве. Композиционный строй на картинах условный, их можно читать как ребус. Бальжинима Доржиев стремится к изображению всего мифа в одной картине, а не отдельного сюжета, поэтому возможны разные толкования картин. Центральными персонажи выступают образы женщин, судьба которых оказалась вплетена в политическую или мифологическую историю.

Примечания

1. Бальжинима Доржиев: живопись, графика, сценография, поп арт : альбом / галерея «Ханхалаев», авт. вступ. ст. Л. Цыренникова. М., [2011?]. 144 с.
2. Пазников О. Язык холстов, ажур металла // Бурятия. 2002. № 118 (3 июля).
3. Небесная дева лебедь : бурят. сказки, предания и легенды / сост. и запись: И. Е. Тугутова, А. И. Тугутова. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1992. 386 с.

РОЛЬ ЧЖАН ДАЦЯНЯ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

THE ROLE OF ZHANG DAQIAN IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE PAINTING

В данной статье рассматривается деятельность известного китайского художника Чжан Дацяня. Исследуется жизненный путь художника, в котором он путешествовал по миру, изучал традиционную китайскую живопись и современный импрессионизм. Автором выявляется новаторская роль Дацяня в современном искусстве, его творчество является ярким примером сочетания традиций и инноваций.

The article considers the activity of the famous Chinese artist Zhang Daqian. The artist's life, his travelling all over the world and studying the traditional Chinese painting and modern impressionism are researched. The author reveals Daqian's innovative role in modern art, his creativity is a vivid example of traditions and innovations combination.

Ключевые слова: Чжан Дяцянь, живопись, Китай, традиционная китайская живопись, гроты Могао, художники Китая, современная живопись.

Keywords: Zhang Daqian, painting, China, traditional Chinese painting, Mogao Caves, the Chinese artists, modern painting.

Изменения в современном обществе влияют на многие сферы культуры. Подстраиваясь под новые тенденции, можно потерять уникальные традиционные ценности. Несмотря на культурную революцию и влияние запада в современном Китае сохраняются давние традиции. В настоящее время в Китае традиционная культура представляет большую ценность. Исторические культурные памятники восстанавливаются, сохраняются архитектурные, живописные, музыкальные и фольклорные произведения. В том числе как культурное наследие чтятся народные традиционные умения и навыки, передающиеся по наследству [1].

В 2011 году впервые картина китайского художника Чжан Дацяня стала самой дорогостоящей в мире. В данной статье мы рассмотрим роль этого известного китайского художника в развитии современной живописи.

Жизненные принципы и стиль живописи Дацяня воплощают, то, как естественным образом он следовал давним традициям и привносил новейшие западные веяния в свои работы. Исторические события оказали серьезное влияние на жизнь художника, интересные и непростые события, так или иначе, изменили его творчество. Будучи самым опытным и продуктивным китайским художником двадцатого века, Чжан Дацянь пользовался огромным успехом и популярностью на протяжении всей своей легендарной карьеры в Китае и за его пределами. Он использовал древние шедевры и природу в качестве источников вдохновения для своих произведений, которые соединяли прошлое и настоящее. Благодаря своему непревзойденному таланту Чжан достиг универсальности в предмете и стиле своих работ. Он энергично расширил область традиционной китайской живописи и стал лидером в модернизации чернильного искусства [5].

Чань Дацянь (настоящее имя Чжан Чжэнцзюань) родился 10 мая 1899 года в городе Нэйцзян, провинция Сычуань, Китай. Накануне его рождения, матери Чжана приснилась маленькая черная обезьяна, поэтому иногда его называли Чжан Юань (Юань иероглифом обезьяна). Семья Чжан была бедной, но образованной. Мама Юаня рисовала и писала стихи, а старшие братья были его учителями. С самого детства Чжан Дацянь научился зарабатывать деньги с помощью живописи и каллиграфии. Однажды странствующая гадалка попросила его расписать карты Таро. В семнадцать лет, возвращаясь со школы Чжан, случайно попал в плен к разбойникам. И когда он писал письмо родным с требованием выкупа, глава разбойников поразился красоте его каллиграфии и оставил юного художника при себе. В течение ста дней,

пока Чжан не сбежал, он странствовал с разбойниками, когда по обычаям ему было необходимо взять награбленную добычу, он взял только книгу. В то время в плену находился чиновник местного уровня, он оценил поступок юноши и обучил его написанию стихов. Эти события серьезно повлияли на характер и дальнейшую жизнь художника.

В 1917 году Чжан вместе с братом отправился в Японию, чтобы изучить ткачество и технику покраски тканей. В тот период старший брат заметил исключительный талант Дацяня и стал водить его на выставки и оплачивать уроки у живописцев. Вернувшись на родину, по приглашению известного художника и профессора Сюй Бэйхуна Чжан Дацянь недолгое время преподавал в Шанхае, но в том же году умерла его невеста, и художник ушел в буддийский монастырь. Там, он получил свое имя «Дацянь» (миллиард вселенных), но через три месяца, не согласившись с некоторыми догмами монастыря, ушел. Вернувшись домой, он по настоянию родителей и не по любви, женился второй раз [3].

В то время школы живописи подразделялись на Шанхайскую и Пекинскую. Живя в Шанхае Дацянь следовал творчеству художников, живших в конце династии Мин, таких как Ши Тао, Чжу Да и Ши Си. Он привлек внимание своими невероятными способностями и начал общаться с влиятельными людьми высшего круга. Так Чжан Дацянь вошел в мир искусства живописи. В 1925 году ему помогли организовать первую выставку. Все 100 картин, представленных на ней, были проданы, выставка имела большой успех.

Решив материальные проблемы, художник захотел перебраться в Пекин – центр китайской культуры. Здесь он познакомился с талантливым художником того времени Пу Синьюанем. В газетах их называли «южным Чжаном и северным Пу». В эти годы был выпущен сборник картин Дацяня, тогда же Чжан встретился со своей вдохновительницей и будущей женой.

Во время второй мировой войны Дацянь вместе с семьей перебрался на гору Цинчэн, там он создал большое количество замечательных произведений, в которых открыл для себя новые цветовые оттенки. После этого периода появилась серия темно-зеленых пейзажей. В 1943 году Дацянь отправился изучать настенные росписи пещерного храма в Дуньхуане. В этом храме находились бесценные памятники древнекитайской живописи, скульптуры, архитектуры, увидев которые Дацянь понял, что его уровень мастерства не так высок. Следуя наставлению Ши Тао, художника династии Цин, о том, что «Кисть и тушь должны идти в ногу со временем» [2], он научился изготавливать минеральные краски по старинным рецептам и перерисовал в храме 276 росписей, подписав их «Гроты Могао». Это стало переломным моментом в его творчестве, в последующем Чжан Дацянь стал знатоком произведения художников прошлых поколений, а также прославился умением подделывать их картины. Однако в настоящее время существуют споры, и обвинения, что Дацянь своим методом копирования повредил некоторую часть фресок в Дуньхуане, и его способ копирования и обрисовки запрещен [7].

Вернувшись из пещер Могао, Дацянь проводит выставки своих работ по стране. Он имеет большой успех, его стиль живописи сильно изменился в результате работы с фресками. После войны работы Чжан Дацяня в секции китайской живописи были представлены на выставках в Лондоне, Женеве и Праге.

Совместно с именитыми художниками того времени он участвует в организации Шанхайского музея, проводит выставки, выпускает цветные каталоги с произведениями средневековых живописцев и путешествует за рубежом. Чжан Дацянь достигает своеобразного пика популярности, но в то же время для него начинается новый путь становления как художника. В 1949 году Дацянь уезжает в Индию для чтения лекций, изучения и зарисовки фресок в гроте Аджанта. Он планировал вернуться домой к родным через полгода, но в то время политическая обстановка в стране сложилась таким образом, что Дацянь так и не смог вернуться в Китай.

В 1950-х годах Чжан Дацянь путешествовал по миру и приобрел огромную международную репутацию. Западный художественный мир высоко оценил его, назвав «Карандаш Востока». В 1953 году он решил обосноваться в Бразилии, там построил усадьбу в китайском стиле «Бад Гарден» и прожил в ней 16 лет. В 1956 году Дацянь впервые посетил Европу, побывал во Франции и Испании, где встретился с известнейшим художником абстракционистом Пабло Пикассо. Эту встречу в СМИ назвали «Встреча Запада и Востока», они подарили друг

другу свои картины. После этой встречи Дацянь начал применять концепцию западного кубизма к традиционным китайским картинам, выполненным тушью, а также разработал стиль чернильных пейзажей с брызгами [8].

В 1957 году во время постройки сада в своей усадьбе в Бразилии он поднял тяжелый камень и впоследствии ослеп на один глаз. Художник больше не мог рисовать, его уровень мастерства казался утраченным. Ухудшение зрения повлияло на материальное состояние, Дацянь зарабатывал хорошо, но в то же время он также тратил много денег. Занимаясь лечением, он писал стихи и пытался исправить стиль живописных произведений, рисуя мелкими и широкими мазками. В 1958 году «Международная ассоциация искусств», находящаяся в Нью-Йорке, наградила Дацяня за его картину «Бегония», выставленную в Париже, как «Крупнейшего художника в современном мире».

В 1965 году Чжан Дацянь изобрел технику широких мазков и прерывистой туши, которая стала успешной и неповторимой. В результате этого открытия китайская пейзажная живопись вступила в новый этап своего развития. Эта техника обладает особым китайским колоритом и манерой. В этом заключается ее необыкновенность. Техника прерывистой туши и широких мазков кисти, изобретенная Чжан Дацянем, полностью соответствовала традициям китайской национальной живописи. Он провел выставку в Лондоне, на которой были представлены великолепные пейзажи «Внезапный дождь в горном саду» и «Картина осенней горы». Художник утверждал, что «новая техника главным образом разработана на основе методов разбрызгивания чернил Ван Циа, Сун Ми и Лян Кая из династии Тан, и в то же время техника воплощала светотеневые методы западной живописи».

В 1970 году в США была проведена «Сорокалетняя ретроспективная выставка Чжан Дацяня», где были представлены 54 картины. В это время Дацянь жил в Калифорнии, он часто рисовал деревья полуострова Монтерей, эти деревья напомнили ему китайские пейзажи, которые он рисовал в начале своей карьеры. Живописные репродукции Чжан Дацяня положительно комментировали, и он был удостоен звания «Почетный гражданин» Сан-Франциско [6].

В 1976 году вместе с семьей Дацянь переехал в Тайвань. В последний период своего творчества Дацянь впервые применил метод рисования «мелкими брызгами». Этот метод рисования очень сложен, потому что художник должен управлять «красочным рендерингом», как если бы держал «тонкую кисть». Как степень смешения цветов в картине, так и мазки кисти должны быть полностью «преднамеренными», «всплеск» должен быть правильным, нет никакого допуска к изменению цветопередачи брызг, даже степень плотности бумаги для рисования должна быть очень точной для художника, или это не может быть сделано вообще. Поскольку этот метод рисования является столь сложным и трудоемким, без собственного опыта работы живописцем и знания техники «разбрызгивания чернил» и «разбрызгивания цвета», другие просто не могут подражать и рисовать также, иначе выйдет беспорядок, просто трата бумаги и дорогих минеральных пигментов. Поэтому готовых произведений в этом стиле не так много, Чжан Дацянь использовал эти законченные картины в качестве подарка старейшинам гоминьдановской партии, они хранятся в закрытом доступе, не были представлены на выставках, и массовый зритель с ними не знаком [5].

В январе 1983 года в Национальном музее Тайваня прошла выставка живописи и каллиграфии Чжана Дацяня. Был опубликован четвертый сборник «Коллекции каллиграфии и живописи Чжан Дацяня», представляющий коллекцию 12 книг для студентов, изучающих живопись. В этот период у Дацяня возобновилось заболевание сердца, и проведенное лечение оказалось неэффективным. Художник умер от болезни 2 апреля 1983 года.

Чжан Дацянь достиг виртуозного уровня живописи «от сердца к руке» (得心應手) именно эта фраза, вырезана на его печати и отмечена на картинах. Работы художника в совокупности принесли самую большую выручку аукционным домам по итогам 2011 года – 506,7 миллиона долларов, Чжан Дацянь сместил с первого места Пабло Пикассо, который удерживал лидерство по продажам с 1997 по 2010 год, с перерывом в один год [4].



(Рис.1) Лотос и утки-мандаринки. 1947г.
Стоимость 24,5 млн.\$



Рис.2) Будущий лотос, с вкраплениями чернил 1975г. Стоимость 1,96 млн. \$

В целом художественное наследие Дацяня, которое отличается разнообразием техник, делится на следующие виды:

- 1) Цветы лотоса и растения в технике гунби
- 2) Цветы и птицы в технике се-и
- 3) Картины золотого и красного лотоса
- 4) Фигуры животных и птиц гунби.
- 5) Женские фигуры
- 6) Дуньхуан каменные стены и религиозные картины
- 7) Изображения древней поэзии
- 8) Копии знаменитых шедевров пейзажей древних мастеров
- 9) Картины знаменитых гор и вод Китая
- 10) Ландшафтные рисунки в стиле гунби
- 11) Ранний метод окраски и отделки (точечный тип), «брызги чернил», «цветные брызги»
- 12) Метод рисования «толстой и тонкой кистью», «брызги чернил», «цветные брызги» средний период.
- 13) Метод рисования «грубая абстракция», «брызги чернил», «цветные брызги» поздний период.
- 14) Метод рисования «мелкий всплеск мелким штрихом» и «всплеск цвета».[9]



(Рис. 3) Зеленая пейзажная картина 1947 г.



(Рис. 4) Лотос 1948 г.



(Рис. 5) Гора Эмейшань 1980 г.



(Рис. 4) Мудрец у сосны 1982 г.

Подводя итог и оценивая роль Дацяня в современной китайской живописи, в первую очередь, стоит отметить, что он применял стилистическую гибкость, и в различных стилях

изображал природу. Изначально подражая Ши Тао, а затем известным живописцам древних эпох, он создал синтез различных исторических стилей в своих работах. Личный жизненный опыт, постоянные путешествия и желание запечатлеть красоту мира способствовали его творческому развитию и постоянному поиску новых выразительных средств. Высоко оценена художественная ценность работ Дацяня, которые являются копиями других картин, многие из них ценятся больше оригинала и сейчас находятся во многих музеях мира.

Поскольку Чжан Дацянь эмигрировал из Китая в зрелом возрасте, исследователи уделяют недостаточное внимание его деятельности за рубежом и его новаторской роли в развитии традиционной китайской живописи. Жизнь за рубежом способствовала тому, чтобы Дацянь начал исследовать современный импрессионизм и, это привело его к высокому уровню искусства.

Как и многие художники, Чжан Дацянь также прошел путь поиска, на него повлияли традиционное искусство Китая, Японии и западноевропейское искусство. В наше время есть только несколько художников, которые ассимилировали традиционное древнее искусство так же широко, как Дацянь. Он учился у старинных художников и создавал совершенно новое современное китайское искусство. Его творчество является ярким примером сочетания традиций и инноваций. Жизненные обстоятельства привели его к тому, что, на основе наследования китайских традиций он разработал новые современные техники живописи, которые приобрели популярность во всем мире.

Примечания

1. Московский клуб «Две империи». Чжан Дацянь. URL: <http://xn----ftbdrjtjacaajbf4ac6j.xn--p1ai/chzhan-datsyan> (дата обращения: 05.04.2020).

2. Ринчинова М.М. Живопись как часть культурного наследия (на примере китайской живописи «Шань-швэй») // Байкальские встречи – X. Культурная память и культурная идентичность в условиях глобализации : материалы междунар. науч.-практ. конф., 20-22 сент. 2018 г., Респ. Бурятия, г. Улан-Удэ – оз. Байкал. Улан-Удэ, 2018. С. 388-396.

3. Синь Чан. «Гений пяти столетий» Чжан Дацянь // Международное радио Китая. URL: <http://russian.cri.cn/741/2011/05/16/1s381782.htm> (дата обращения: 01.04.2020).

4. Bloomberg. Chinese Artist \$507 Million Ousts Picasso as Top Auction Earner. URL: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2012-01-12/chinese-artist-507-million-ousts-picasso-as-top-auction-earner> (дата обращения: 08.04.2020).

5. Chang Dai-chien: Painting From Heart to Hand. Asian Art Museum. San Francisco. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/changdaichien/intro.html> (дата обращения: 10.04.2020).

6. Johnson Mark, Ba Tong. Chang Dai-chien in California. Publisher: San Francisco State University; Edition Unstated edition, 1999. 128 p.

7. LiuZe. 为什么总有人说张大千毁了敦煌壁画. URL: <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=5a65aebd5a93e6206876431d> (дата обращения: 30.03.2020).

8. Feng You-Heng. The Blue and Green Paintings of Chang Dai-Chien's Late Period (1960-1983) Transformation of the Past into Modernity. (書畫藝術學刊; 12期 (2012 / 06 / 01) (Академический журнал живописи и каллиграфии. 2012. № 12. С. 53-112).

9. Xu Zhixiong / Encyclopedia of Taiwan. URL: <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=100808> (дата обращения: 10.04.2020).

**СИНТЕЗ НАРОДНОГО КИТАЙСКОГО ТАНЦА И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЙ ЖУНЛИН**
**SYNTHESIS OF THE FOLK CHINESE DANCE AND WESTERN EUROPEAN DANCE
ART IN THE CREATIVITY OF YU ZHONGLING**

Статья посвящена Юй Жунлин (1889-1973), придворной танцовщице императрицы Цы Си, единственной китайской ученицы основателя современной хореографии – Айседоры Дункан. Она стала первой, кто изучал восточные и западные танцы в династии Цин в Китае, имел классическое танцевальное образование, хорошо знала китайское оперное искусство. В статье автор обращает внимание на синтез народного китайского танца и западноевропейского танцевального искусства в творчестве Юй Жунлин.

The article is devoted to Yu Zhongling (1889-1973), a court dancer of the empress Tsy Xi, the only Chinese learner of the founder of modern choreography Isadora Duncan. She became the first to study Oriental and western dances in the dynasty Qing in China, have classical dance education and know the Chinese opera art. The author of the article pays attention to the synthesis of the folk Chinese dance and western European dance art in the creativity of Yu Zhongling.

Ключевые слова: искусство Китая, современная хореография, народный китайский танец, западноевропейская хореография, творчество.

Keywords: art of China, modern choreography, folk Chinese dance, western European choreography, creativity.

Юй Жунлин родилась в семье китайских аристократов. В первый раз она уехала за пределы империи в 1895 году, поскольку ее отец Юй Гэн был назначен послом в Японию. Основы традиционной японской культуры она изучала у японского придворного Нагасаки, в частности, дипломатические ритуалы, музыку, классический танец и художественную композицию из цветов (икебана). В 1900 году Юй Гэн был переведен во Францию, и 11-летняя Юй Жунлин вместе со своим отцом отправились в Париж. Во время своего пребывания во Франции Юй Жунлин изучала современный танец у А. Дункан, прогрессивные мысли которой о стремлении личности к свободе, о самовыражении через танец глубоко повлияли на юную танцовщицу. Стоит отметить, что Айседора высоко оценила танцевальный талант Юй Жунлин и позволила участвовать в древнегреческих мифологических танцевальных спектаклях. Также Юй Жунлин изучала балет у известного профессора Жерве Бернара Гастона Сальвера.

В 1902 году 13-летняя Юй Жунлин выступила на публике в Париже с танцами «Роза и бабочка», «Офелия», «Фея воды», «Греческий танец», «Испанский танец» и другими. В «Греческом танце» Юй Жунлин танцевала в древнегреческом широком костюме, выражая идею освобождения личности, которую утверждал Дункан, а в «Розе и бабочке» на примере цветущих роз и летающих бабочек также показывалось стремление к свободе. Выступление Юй Жунлин получило высокую оценку парижских зрителей, а она сама стала восприниматься как восточная «королева танца бабочек».

После возвращения в Китай в 1903 году, Юй Жунлин стала фрейлиной императрицы Цыси. С этого момента началась ее карьера в качестве придворной танцовщицы, и это был плодотворный период занятий хореографией, пробы самостоятельных постановок и выступлений в качестве ведущей танцовщицы императорского двора.

Китайские оперы были главным развлечением императорского двора в конце династии Цин, в большей степени из-за предпочтений Цыси. Во дворце было принято, что в первый и пятнадцатый день каждого месяца по лунному календарю, исполнялись оперы; праздники лодок-драконов, середины осени и Танабата. Кроме того, каждый год в течение недели проходили празднования в честь императрицы Цыси, т.е. за три дня до ее дня рождения и четыре дня

после [5, с. 17]. Также излюбленным праздником был праздник фонарей, в рамках которого исполнялись различные народные танцы «Янгэ» (秧歌), «ходули» (高跷), «сухая лодка» (旱船), «бамбуковая лошадь» (竹马), «танец льва» (狮子舞) и другие были часто показаны. «Промомотр большого количества оперного репертуара и народных танцев очень повлияло на изучение и понимание традиций китайского народного танца Юй Жунлин» [2, с. 120].

В своих воспоминаниях Юй Жунлин писала, что Цыси благосклонно отнеслась к тому, что она изучала музыку и танцы в Париже в течение нескольких лет: «Это здорово! Так как Жунлин умеет танцевать, пусть она занимается изучением танца во дворце». Таким образом, Юй Жунлин стала использовать все свободное время, чтобы «изучать танцевальные па, костюмы, музыкальное сопровождение с евнухом, сочинила несколько классических китайских танцев. Исполнив их перед Цыси, последняя была очень довольна» [5, с. 77].

Всего за три года с 1904 по 1907 годы Юй Жунлин участвовала в пяти танцевальных постановках в китайском стиле: «Танец меча», «Танец с веерами», «Танец Бодхисаттвы», «Танец феи лотоса», «Танец руйи», а также в других западноевропейских танцах, таких как «Греческий танец», «Испанский танец» и других.

Танцевальные произведения Юй Жунлин в китайском стиле восходят к китайскому народному танцу и пекинской опере. В «Танце с веерами», который она сочинила и исполнила, в основном были использованы традиции народных танцев с веерами, в том числе и, возможно, еще некоторые традиции японского народного танца, с которыми она познакомилась в Японии. В танце рассказывается о жизни молодой девушки, которая гуляет ранней весной и ловит бабочек. Очевидно, что это произведение восходит к теме «扑蝶 (ловить бабочек)» в традиционном китайском танце. Следует отметить, что и сегодня это наследие остается видимым в современных постановках Пекинской оперы, народных танцах и сценических танцах. Юй Жунлин исполняла «танец веера» в традиционной одежде Хань, так как «танец веера» – традиционный танец народа Хань. В этом отчетливо виден идеологический контекст, поскольку хань – это этнические китайцы, а династия Цин – маньчжуры [3].

Правители династии Цин поддерживали буддизм (в основном тибетский буддизм), что выражалось в том, что иногда Цыси одевалась как Авалокитешвара (Гуаньинь), сидела на троне в форме лотоса в окружении кувшинок. Это вдохновило Юй Жунлин на создание «Танца Бодхисаттвы», также известном как «Танец Гуаньинь». Образцом для костюмов и украшений постановки служила буддийская статуя Гуаньинь. Так, например, на голове танцовщицы было кольцо, символизирующее свет Будды. «В то же время в costume была осуществлена некоторая перестройка, танцовщица была одета в плащ с короткими рукавами и были видны обнаженные руки, что в то время не могло не считаться смелой попыткой. Медленный ритм, отсутствие видимых эмоций, а также сидящая на большом троне в форме лотоса танцовщица, с одной рукой, согнутой на груди, а другой – сложенной в молитвенной позе, придавало танцу торжественность и благочестивость» [4, с. 41-42]. Отметим, что трон в форме лотоса был очень похож на тот, что использовался в китайской опере «Пань Тао Хуэй». Появление на сцене Юй Жунлин так описано ее сестрой Юй Дэлин в мемуарах «Наблюдение за Королевским театром»: «Большой розовый лотос с двумя зелеными листьями поднимается из-за сцены, и по мере того, как лепестки медленно раскрываются, в центре цветка появляется Авалокитешвара в шелковой одежде и белом тюрбане» [1, с. 184].

В «Танце меча» использовались традиции драматического танца, взятые из «Юй Цзи У Цзянь» Пекинской оперы «Ба Ван Бе Цзи» (霸王别姬 «Прощай, моя наложница»). Во «Всемирном китайском еженедельнике» сохранилась единственная видеозапись танца Юй Жунлин (запись была сделана американским фотографом в 1926 году, копия видео в настоящее время хранится в Принстонском университете). На видео Юй Жунлин, одетая в белый старинный китайский оперный костюм, вооружена двумя мечами. Основными движениями танца стали «Юньшоу» (云手), «Жаовань» (绕腕), «Шуаньяо» (涮腰), «Хуаншоу» (晃手), «Шуньфэнци» (顺风旗), «Чжуаньшэнь» (转身), «Тяодунь» (跳蹲) и другие классические китайские оперные танцевальные движения. Можно сделать вывод, что движение китайских мечей традиционно, но движение ногами отличается от народного танца. Инновация Юй Жунлин заключается в чередовании движений на полупальцах и «Июаньчан» (китайского шага), что проявилось в

мягком покачивании, а также свидетельствовало о влиянии западноевропейского балетного искусства [2, с. 123].

15 июля – в праздник Чжун Юань в Китае принято зажигать огни-лотосы на реке. Однажды Цыси приказала зажечь миллион лотосов. Зрелище было поистине впечатляющим и настолько завораживающе красивым, что вдохновило Юй Жунлин на создание «Танца фея лотоса», в котором изящные движения девушки-лотоса, плывущей по воде, передавало красивую картину священного танца.

В течение трех лет жизни Юй Жунлин во дворце казалась легкой и спокойной. Но вторжение в Китай в 1900 году альянса восьми держав омрачило жизнь империи. Императрица Цыси часто была угрюма, и чтобы ее успокоить, евнух Ли Ляньин предложил Юй Жунлин развеселить ее. Так, Юй Жунлин был организован и осуществлен одно из самых грандиозных выступлений во дворце. Программа включала западноевропейские танцы и традиционные китайские. Кроме того, Юй Жунлин специально придумала «Танец руйи», в основу которого были положены традиции китайской оперы. Специально для Цыси танцовщицы были в маньчжурской традиционной одежде, причесаны на манер лян ба тоу (традиционной маньчжурской женской прически династии Цин). В руках Юй Жунлин держала красный руйи в руке и в конце танца преподносила его Цыси. Свидетели отмечали, что императрица была очень рада.

Сама Юй Жунлин писала: «В день четвертого мая я танцевала во дворе Лэшоу (乐寿堂). На полу лежал большой красный ковер, с одной которого стояли музыканты, исполняющие западную музыку, с другой – китайскую музыку. Сначала я танцевала испанский танец, в длинном желтом атласном платье, с красным поясом, на голове - два больших красных цветка. Второй танец – танец руйи, я была одета в большой красный костюм и держу в руке руйи из красной бумаги, покрытое красным атласом, потому что настоящий руйи на самом деле слишком тяжелый. В конце я танцевала греческий танец» [5, с. 77].

Несмотря на то, что эти танцы были созданы в императорском дворце и исполнены во дворце, а зрителями были придворные Цыси, тем не менее, они олицетворяли традиционную китайскую культуру, демонстрировали выдающийся художественный талант автора – Юй Жунлин. Наиболее ценным, на наш взгляд, является то, что она первая осуществила попытку преодоления феодальных церемоний, использование зарубежных танцевальных традиций позволило расширить горизонты национального танцевального искусства Китая. Она изучала японский танец, балет и современные европейские танцы, но, вернувшись в Китай, сочиняла и исполняла танцы в национальном стиле. Юй Жунлин не копировала западные танцы, в них она искала новые пути совершенствования подлинного китайского танцевального искусства.

В творческом действии она сумела показать любовь к Родине. Деятельность Юй Жунлин была связана, во-первых, со стремлением сохранить и передать будущим поколениям традиции танцевального искусства Китая, во-вторых, введение инновационных техник, танцевальных движений, идей должно было сделать его мировым достоянием. Ее нововведения прослеживаются на протяжении всего последующего XX века. Своим творчеством и исполнением Юй Жунлин заложила первый кирпич в формировании и развитии современного китайского танцевального искусства. Изучение китайского классического танца, национального китайского балета, современных танцев, несомненно, следует начинать с творчества Юй Жунлин.

Примечания

1. Принцесса Deling. Мемуары принцессы Дэлин. Пекин : Вост. изд-во, 2012. С. 330. (На кит.: 德龄公主, «德龄公主回忆录», 北京, 东方出版社, 2012, 330页). Princess Deling. *Memoirs of Princess Deling*. Beijing : Oriental publishing house, 2012. P. 330.

2. Лю Цинье. Юй Жунлин: игра свободы и связанные тела: одна из ранних серий исследований китайских студентов за границей влияющих на китайский танец 20-го века // Исследование современного танцевального искусства. Шанхай, 2017. Т. 2(02). С. 119-129. (На кит.: 刘青弋, «裕容龄:身体的自由和束缚的博弈——影响20世纪中国舞蹈的早期留学生研究系列之一»: «当代舞蹈艺术研究». 2017). Liu Qingye. *YU Rong-ling and the Game between the Freedom and Conf inement of Body: On the Early Chinese Students Overseas Influencing the 20th*

Century Chinese Dance (I) // Research on contemporary dance art. 2017. V. 2(02). P. 119-129.

3. Ванг Кефен. История развития китайского танца (с доп. и поправками). Шанхай : Шанх. нар. изд-во, 2003. С. 391. (На кит.: 王克芬, «中国舞蹈发展史(增补修订本)», 上海, 上海人民出版社, 2003, 391页). Wang Kefen. History of the development of Chinese dance (supplement). Shanghai : Shanghai People's publishing house, 2003. P. 391.

4. Ю Чуан. Юй Жунлин: первый человек, изучающий западные танцы // Литературно-историческая выставка. 2006(9). С. 40-42. (На кит.: 尤川, «裕容龄:学习西方舞蹈第一人»: «文史博览», 2006(9):40-42). You Chuan. Yu Rongling: The First Person to Learn Western Dance // Literature and History Expo. 2006 (9). P. 40-42.

5. Юй Ронглинг. Воспоминания о Дворце Цин. Пекин : Пекин. изд-во, 1957. С. 85. (На кит.: 裕容龄, «清宫琐记»: 北京, 北京出版社, 1957, 85页). Yu Rongling. Memories of the Qing Palace : Beijing : Beijing Press, 1957. P. 85.

РОЛЬ ХЭ ЛУТИНА В ФОРМИРОВАНИИ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**THE ROLE OF HE LUQING IN THE FORMATION OF THE CHINESE PIANO MUSIC**

В данной статье рассматривается роль известного музыканта, композитора, педагога и теоретика музыки – Хэ Лутин (1903-1999), ранее известного как Хэ Кэй, Хэ Аньцин. Личность Хэ Лутин имеет большое значение в формировании национального музыкального наследия и образования в таком явлении как китайская фортепианная национальная музыка. Его произведения являются одними из первых, синтезировавших этнический колорит и европейскую фортепианную школу; являются творческим примером создания современной китайской фортепианной музыки.

The article considers the role of the famous musician, composer, teacher and theoretic of music He Luting (1903-1999) known previously as He Kei, He Anqing. The personality of He Luting is of great significance for the formation of national musical heritage and education in such a phenomenon as Chinese piano national music. His works are among the first that synthesized ethnic color and European piano school and are the creative example of modern Chinese piano music.

Ключевые слова: искусство, Китай, композитор, национальная музыка, синтез, фортепианная музыка, Хэ Лутин.

Keywords: art, China, composer, national music, synthesis, piano music, He Luting.

Музыка как вид искусства способна пересекать границы государств, опираясь на силу звука, музыка является важным фактором межкультурной коммуникации и диалога. Яркий пример тому: в Китае в XX веке композиторы прокладывают путь интеграции китайской народной музыкальной культуры и западной музыкальной культуры. Цель целого поколения композиторов, исполнителей состоит в создании такого явления как национальная фортепианная музыка. С XX века в Китае интерес к фортепианной музыке набирает силу, ее популярность можно назвать беспрецедентной, это касается открытия музыкальных школ, большого количества учеников по классу фортепиано, концертную и конкурсную деятельность международного уровня, китайских пианистов.

У истоков становления фортепианной школы в Китае стоит личность композитора Хэ Лутин (1903-1999), также известного музыканта, педагога, теоретика музыки XX века. За полвека Хэ Лутин создал три сочинения для хора, двадцать четыре хора, почти сто песен, пять фортепианных произведений, шесть оркестровых пьес, более десяти музыкальных фильмов и несколько оперных и инструментальных сольных произведения, например, фортепианное соло «Флейта пастушка» и «Колыбельная песня» (1934 г.), оркестровое «Сендзи Дема» (имя девушки, 1949 г.), песня «Песня четырех сезонов» (1937 г.), хор «Весной рассвет на западном озере» (1935 г.), также является автором «Антологии музыкальной диссертации Хэ Лутина» (1981 г.) [1].

Хэ Лутин родился в июле 1903 года в бедной крестьянской семье в Шаояне. Хотя родители Хэ Лутин не были музыкантами, но в доме часто звучала музыка, а его отец любил петь народные песни. В 1912 году Хэ Лутин поступил на учебу в колледж Баоцин, а в 1923 году, заняв первое место, был принят в среднюю школу Чанша Юэюнь, где он начал профессионально изучать фортепиано и теорию музыки. В 1931 году он был принят в Шанхайский национальный музыкальный колледж, где изучал фортепиано и гармонику, а после занятий переводил «Теория и практика гармонической акустики» Эбенезера Прута. Эта школа стала сильной теоретической основой для Хэ Лутина как будущего композитора. После окончания он остал-

ся верен музыке и начал свое долгое музыкальное путешествие.

«Флейта пастушка» (другие переводы названия – «Дудочка пастуха», «Флейта погонщика буйволов», «Пастух Пикколо» и др.) и «Колыбельная песня» были созданы в 1934 году, эти музыкальные произведения имеют сильный этнические колорит и являются творческим примером создания современной китайской фортепианной музыки [4]. В то время он участвовал в конкурсе фортепианной композиции в китайском национальном стиле, организованном русским композитором Александром Николаевичем Черепниным, и получил первый и второй приз. После этого А. Черепнин привёз и исполнил фортепианное произведение «Флейта пастушка» в Европе. После того, как произведения Хэ Лутина стали известными, их впервые опубликовали в Японии, а звукозаписывающая компания выпустила записи в Китае и за рубежом.

Затем Хэ Лутин вошел в киноиндустрию в 1934 году и сочинял музыку для фильма и телевизионных работ, когда Не Эр – китайский музыкант и композитор рекомендовал его в кинокомпанию. Хэ Лутин сочинил музыку для более 20 фильмов и драм, в том числе сотни популярных песен-интерлюдий для фильмов, например, «Песня четырех сезонов» и «Поющая девушка на краю неба» для фильма «Ангел дороги», песню «Ностальгия» к фильму "Ностальгия", музыка «Человек, по которому я скучаю» [2]. Во время антияпонской войны Хэ Лутин участвовал в драматической агитбригаде. Вскоре он был назначен руководителем Центрального оркестра. После основания Китайской Народной Республики он стал деканом в Шанхайской музыкальной консерватории, при консерватории основал дочернюю школу для подготовки выдающихся музыкальных талантов.

Таким образом, музыкальное творчество Хэ Лутина можно условно разделить на четыре этапа: 1931 - 1937 год, на этом этапе он в основном занимался созданием художественных песен, фортепианной музыки и музыки к фильмам (включая драматические эпизоды); 1937 - 1943 год, он посвятил большую часть своего времени революционной тематике, создавая главным образом хоровые и сольные песни; 1943 - 1949 год, он был в основном активен в антияпонских базовых районах и освобожденных районах, сочинял оркестровую и хоровую музыку; 1949 - 1989 год, он был в основном на руководящей должности - Декан Шанхайской консерватории, но все же сочинял много вокальных произведений и музыки к фильмам.

Хэ Лутин нарушил традиционную концепцию создания музыки. Он стремился к созданию музыкальных произведений с национальным звучанием и западными композиционными формами. Один из первых Хэ Лутин начал проникаться идеями синтеза национальных музыкальных средств и европейских жанров [5]. Его знаменитые произведения «Флейта пастушка» и «Колыбельная песня» имеют музыкальную структуру полифонии.

В 1940 году в интервью с журналом «Новая музыка» Хэ Лутин, отвечая на вопрос репортера: «Сейчас многие композиторы ищут новые формы и методы выражения, что Вы думаете об этой проблеме?», ответил: «Понятно стремление выйти из старой формы и старых методов и я не боюсь новаторства, стремление изучить как можно больше объясняет применение новых форм, новых техник, ведь музыка – это органическое искусство, как люди, по сути, хорошее произведение как организм здорового человека, если же что-то нарушено, то произведение будет выглядеть нездоровым и слабым» [3, с. 241].

Песни Хэ Лутина: «Партизанские песни», «Мелиорация весенней земли», «На реке Цзялин» были распространены в стране и за рубежом во время антияпонской войны и до сих пор остаются великолепными песнями, звучащими на концертах и вокальных выступлениях. Его инструментальные произведения наиболее известны по фортепианным соло «Флейта пастушка», «Колыбельная песня», оркестровым произведениям «Сендзи Дема» и «Вечер»; музыка к фильмам, такие сочинения как: «Весной», «Песня четырех сезонов», «Поющая девушка на краю неба».

В рамках преподавания Хэ Лутин пригласил бывших выпускников Шанхайской консерватории – Дин Дешана, Чэнь Юсиня и многих других выдающихся отечественных и зарубежных музыкальных талантов.

В своем творчестве Хэ Лутин сумел найти гармоничное сочетание будущего перспективного развития. Он ввел этнический компонент в систему образования Шанхайской консерватории, стремясь к тому, чтобы студенты овладели навыками и базовыми музыкальными зна-

ниями народных инструментов и вокальной музыки. Как композитор-новатор Хэ Лутин трансформировал традиционную концепцию создания музыки. Песни «Песня четырех сезонов» и «Поющая девушка на краю неба» исполняются по сей день. Будучи музыкальным педагогом, на протяжении десятилетий Хэ Лутин посвятил себя обучению студентов и музыкального будущего страны. Он всегда считал важным изучать музыку с детства, в целом развивать интерес детей к искусству, чтобы они могли развивать свое мышление и нравственность.

Примечания

1. Хэ Лутин. Музыкальная энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/8262/%D0%A5%D1%8D (дата обращения: 05.05.2020).
2. Музыка Китая. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Китая. (дата обращения: 05.05.2020).
3. Ши Чжунсин. Биография Хэ Лутина. Шанхай : Шанхайское муз. изд-во, 2000. 369 с. на кит.яз.
4. Хэ Лютинг, Фу Бенцин. Избранные произведения Хэ Лутина. Чанша́. 2009. 772 с. на кит. яз.
5. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. Волгоград : Волгоград. гос. соц.-пед. ун-т, 2014. С. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Амгаланова Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
2. Амгаланова Анастасия Ардановна, студент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
3. Бабуева Валентина Дамдиновна, кандидат культурологии, заведующая музеем АУК РБ «Государственный Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева» (Улан-Удэ)
4. Бальжурова Арюна Жамсуевна, кандидат исторических наук, учёный секретарь ГАУК РБ «Национальный музей Республики Бурятия» (Улан-Удэ)
5. Берначук Лариса Павловна, заместитель директора по учебной работе ГБПОУ «Иркутский областной художественный колледж им. И.Л. Копылова» (Иркутск).
6. Бороноева Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, директор ГАУК РБ «Национальный музей Республики Бурятия» (Улан-Удэ)
7. Вэй Цыцзинь, магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (КНР)
8. Герасимова Ольга Александровна, профессор ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», Заслуженный работник культуры РФ (Улан-Удэ)
9. Гомбоева Дарья Александровна, заведующая художественным центром им. С.Ц. Сампилова ГАУК РБ «Национальный музей Республики Бурятия», магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
10. Дементьева Виктория Викторовна, кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
11. Долгова Екатерина Вячеславовна, студент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
12. Доржиева Эржена Сергеевна, кандидат филологических наук, учитель бурятского языка и литературы МАОУ СОШ № 1 (Улан-Удэ)
13. Ермакова Анастасия Дмитриевна, студент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
14. Жамбаева Туяна Иннокентьевна, кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
15. Исаков Александр Викторович, студент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
16. Керганд Наталья Сергеевна, студент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
17. Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского» (Красноярск)
18. Комарова Надежда Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий искусствовед Фонда содействия развитию культуры и искусства им. Дашинымы Намдакова (Москва).
19. Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, профессор ФГБОУ ВО «Сибирский государственный университет путей сообщения» (Новосибирск)
20. Манзарханов Эдуард Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
21. Манзырева Екатерина Сергеевна, кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
22. Назаров Виктор Кузьмич, кандидат педагогических наук, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
23. Некрашевич Виктория Викторовна, главный администратор ГАУК РБ «Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева» (Улан-Удэ)
24. Нестеренко Наталья Михайловна, аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
25. Николаева Елена Николаевна, ведущий специалист МКУК Шара-Тоготский ДК структурное подразделение Сахюртский сельский клуб, магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (с. Сахюрта, Иркутская область)
26. Озерова Светлана Алексеевна, сотрудник ГБУК «Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва» (Иркутск)

27. Покацкий Виталий Андреевич, аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
28. Пурэв Баасанжаргал, преподаватель «Монгольского государственного университета культуры и искусств» (Улан-Батор, Монголия)
29. Пшеничникова Раиса Ивановна, кандидат педагогических наук, профессор МАН ВШ, советник ректора ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
30. Решетникова Татьяна Михайловна, преподаватель ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
31. Ринчинова Марина Молотовна, аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
32. Ринчинова Юлия Сергеевна, педагог дополнительного образования ГАУ РБ РЦХТТ «Созвездие», аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
33. Романова Валентина Александровна, директор «Арт-галерея Романовых», магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Красноярск)
34. Сангадиева Эржэн Гэндэновна, кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
35. Санжиева Елена Гармажаповна, кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
36. Серебрякова Зоя Александровна, доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
37. Серебрякова Юлия Александровна, доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО «Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В.Р. Филиппова» (Улан-Удэ)
38. Ткачук Александр Юрьевич, аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
39. Тришин Валерий Александрович, кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры Республики Бурятия (Москва)
40. Тудвасева Татьяна Викторовна, председатель правления Межрегиональной общественной организации мастеров народного творчества «Нево-Союз», магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Санкт-Петербург)
41. Федотова Наталья Петровна, магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
42. Ханхатова Туяна Анатольевна, преподаватель МАУДО «Детская школа искусств № 10 (Филиал)», магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
43. Хуан Ятин, магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (КНР)
44. Худoley Наталья Викторовна, кандидат культурологии, доцент ФГБОУ ВО «Красноярский государственный аграрный университет» (Красноярск)
45. Ци Цзин, аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (Санкт-Петербург)
46. Цибудеева Надежда Циденевна, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РБ, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
47. Чжан Син, аспирант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (КНР)
48. Шульга Людмила Витальевна, зав. труппой театра «Пушкинская школа», преподаватель школы студии сценических искусств Санкт-Петербургского ГПБОУ «Академия управления городской средой, градостроительства и печати» (Санкт-Петербург)
49. Шойбонова Саяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)
50. Шохонova Алена Васильева, магистрант ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (Улан-Удэ)

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: АКТУАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ	3
Сангадиева Э. Г., Амгаланова А.А. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МЮЗИКЛЕ	3
Серебрякова З.А., Исаков А.В. БУРЯТСКАЯ ДЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 1990-2010-Х ГГ.	7
Шохонова А.В. ТЕМА ДЕТСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)	13
Сангадиева Э. Г., Керганд Н.С. ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПЬЕСЕ «ТЭНГЭРИИН ҮҮДЭН» М. БАТОИНА.....	16
Доржиева Э.С. ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ СЮЖЕТА В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ И. КАЛАШНИКОВА «ЖЕСТОКИЙ ВЕК»	19
Шойбонова С.В. ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ).....	23
Назаров В.К. ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДОКУМЕНТОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ О КУЛЬТУРЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ .	27
Манзырева Е.С. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ГОРОДАХ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ.....	32
Лесовиченко А. М. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ГОРОДОВ ЗАБАЙКАЛЬЯ В ГОДЫ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ РЕСПУБЛИКИ	36
Амгаланова М.В. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПЕСНИ И ТАНЦА «БАЙКАЛ»: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	41
Санжиева Е.Г., Ермакова А.Д. БУРЯТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ	45

Дементьева В.В.	
ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА КИТАЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....	49
Чжан Син	
СОВРЕМЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КИТАЙСКИЙ БАЛЕТ «ПИОНОВАЯ БЕСЕДКА»: СИНТЕЗ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ .	53
Шойбонова С. В., Долгова Е.В.	
РОЛЬ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ И.И. ВВЕДЕНСКОГО В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА	57
ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК И АРТ-ПРОЕКТОВ	60
Берначук Л.П.	
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ	60
Ринчинова Ю.С.	
МЕТОДИКИ АРТ-ТЕРАПИИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	66
Ци Цзин	
ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ	70
Ханхатова Т. А.	
ГЕОМЕТРИЯ ФИГУР В ОСНОВЕ РИСУНКА ЧЕЛОВЕКА	73
Николаева Е.Н.	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА ПО ВНЕДРЕНИЮ НОВЫХ ФОРМ РАБОТЫ С СЕЛЬСКОЙ МОЛОДЕЖЬЮ (НА ПРИМЕРЕ ОЛЬХОНСКОГО РАЙОНА ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ)	76
Тудвасева Т.В.	
АРТ-РЫНОК В ПЕРИОД ПАНДЕМИИ.....	80
Романова В. А.	
СОВРЕМЕННЫЙ АРТ-РЫНОК И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В РОССИИ.....	84
Худолей Н.В.	
МУЛЬТИМЕДИЙНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА – НОВЫЙ ФОРМАТ ИСКУССТВА.....	87

Бороньева Т.А., Бальжурова А.Ж. МУЗЕЙ И АРТ-РЫНОК. ОПЫТ РАБОТЫ ВЫСТАВКИ–ПРОДАЖИ «АРТ-БЭЛИГ» НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ	91
Пурэв Баасанжаргал АНАЛИЗ МАРКЕТИНГА ТЕАТРОВ И АНСАМБЛЕЙ МОНГОЛИИ.....	95
Герасимова О.А. К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	103
Ткачук А.Ю. ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ	107
Дементьева В.В., Федотова Н.П. О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РОССИЙСКИХ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ В СФЕРЕ ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ).....	110
Решетникова Т.М. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНОСТАСОВ СВЯТО-ТРОИЦКОГО ХРАМА Г. УЛАН-УДЭ.....	113
Нестеренко Н.М. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОСТЮМА СЕМЕЙСКИХ ЗАБАЙКАЛЬЯ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИИ	118
РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	122
Пшеничникова Р.И. ПРОФЕССОР В.Ц. НАЙДАКОВА: ПУТИ РАЗВИТИЯ НАУКИ О КУЛЬТУРЕ БУДУЩЕГО.....	122
Тришин В.А., Шульга Л. В. В.Ц. НАЙДАКОВА: ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ, ЧЕЛОВЕК	125
Серебрякова З.А., Серебрякова Ю.А. ПРЕДАННОСТЬ ТЕАТРУ (СЛОВО О В.Ц. НАЙДАКОВОЙ)	129
Манзарханов Э. Е. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ СИБИРИ: ОСОБЕННОСТИ ИХ ИЗУЧЕНИЯ НА ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЙ В. Ц. НАЙДАКОВОЙ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ).....	132
Бабуева В.Д. СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ НАЙДАКОВОЙ ВАЛЕНТИНЫ ЦЫРЕНОВНЫ	139

Некрашевич В. В.	
ПАМЯТИ УНИКАЛЬНОГО УЧЕНОГО-ТЕАТРОВЕДА В.Ц. НАЙДАКОВОЙ	142
Цибудеева Н.Ц.	
ВОСПОМИНАНИЯ О ВАЛЕНТИНЕ ЦЫРЕНОВНЕ НАЙДАКОВОЙ	146
Жамбаева Т.И.	
БУРЯТСКОЕ ИСКУССТВО В ТРУДАХ И. И. СОКТОЕВОЙ.....	148
Колпецкая О.Ю.	
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА А.М. ЛЕСОВИЧЕНКО	151
Озерова С.А.	
РОЛЬ В.П. СУКАЧЁВА В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРЫ Г. ИРКУТСКА	154
Покацкий В.А.	
ПОЛЬСКИЕ ХУДОЖНИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ БАЙКАЛЬСКОГО РЕГИОНА В XIX В.	157
Комарова Н.П.	
ОСОБЕННОСТИ ТОРЕВТИКИ СОВРЕМЕННОЙ БУРЯТИИ: ТВОРЧЕСТВО ЖАМСАРАНА ЭРДЫНЕЕВА	162
Герасимова О.А.	
КЛАСС МАСТЕРСТВА СОДНОМА ДАШИЕВИЧА БУДАЖАПОВА – НАРОДНОГО АРТИСТА РОССИИ, УЧИТЕЛЯ, АКТЕРА, РЕЖИССЕРА	171
Гомбоева Д.А.	
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА	177
Ринчинова М. М.	
РОЛЬ ЧЖАН ДАЦЯНЯ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ.....	185
Вэй Цицзинь	
СИНТЕЗ НАРОДНОГО КИТАЙСКОГО ТАНЦА И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЙ ЖУНЛИН.....	190
Хуан Ятин	
РОЛЬ ХЭ ЛУТИНА В ФОРМИРОВАНИИ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ.....	194
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	197

Научное издание

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Материалы всероссийской (с международным участием)
научно-практической конференции
10 июня 2020 г.
г. Улан-Удэ

Редакторы:

доктор филологический наук Серебрякова З.С.
кандидат филологический наук Ринчинова А.В.
кандидат филологический наук Шойбонова С.В.

Переводчики:

кандидат филологический наук Хобракова Л.М.

ISBN 978-5-89610-306-6



Корректор
Д.Ц. Цыденова

Библиографические редакторы:
Т.В. Бурлакова, А. Оленникова

Подписано в печать 09.07.2020. Формат 60x84 1/8. Усл. печ. л. 23,71. Уч.-изд. л. 16,51. Тираж 300 экз.
Заказ №2429. Цена договорная.
Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ,
ул. Терешковой, д. 1.

Для заметок