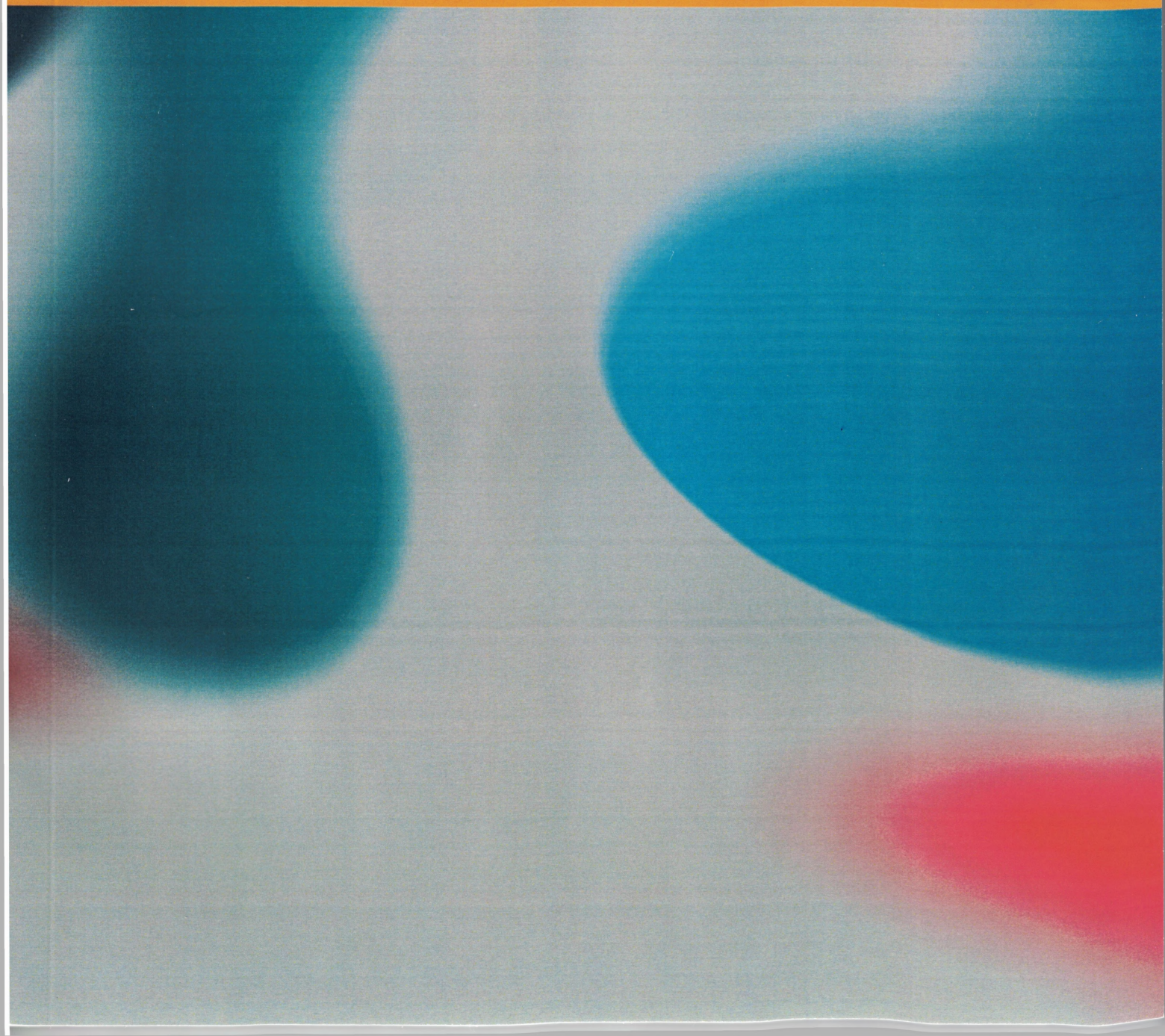


СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ



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 11-12 ноября 2022 г.
Улан-Удэ*

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс ВСГИК
2023

УДК 7:061.3
ББК 85л0
С 568

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

Ответственный редактор
доктор исторических наук, профессор Цыремпилова И.С.

Научный редактор
доктор культурологии, доцент Амгаланова М.В.

Переводчики
доктор философских наук, профессор Чебунин А.В.,
Ткачук Я.А.

Редакционная коллегия
доктор философских наук, профессор Дандарон М.Б.,
доктор философских наук, профессор Чебунин А.В.,
кандидат культурологии, доцент Дементьева В.В.,
кандидат педагогических наук, доцент Назаров В.К.

С 568 Современное искусствоведение: теоретические концепции и художественные практики : материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, 11-12 ноября 2022 г., г. Улан-Удэ / отв. ред. И. С. Цыремпилова ; науч. ред. М. В. Амгаланова. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2023. – 172 с. – ISBN 978-5-89610-331-8.

В сборник вошли материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Современное искусствоведение: теоретические концепции и художественные практики», посвященной 100-летию Республики Бурятия и 95-летию со дня рождения 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. В статьях, вошедших в сборник, рассматриваются общетеоретические вопросы проблем современного искусствоведения, освещается современная интерпретация традиционной культуры в искусстве.

УДК 7:061.3
ББК 85л0

ISBN 978-5-89610-331-8

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский
государственный институт культуры», 2023.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 7:165.74

Чебунин А. В.
(Улан-Удэ, Россия)
Chebunin A. V.
(Ulan-Ude, Russia)

ИСКУССТВО В ЭПОХУ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИЗМА

ART IN THE ERA OF MODERN HUMANISM

Искусство является особой сферой духовной жизни. С одной стороны, оно способно обеспечить духовно-психическое здоровье, с другой – определять развитие деструктивных чувств и качеств личности. Как неразрывная часть социально-духовной системы, искусство в качестве идеологического инструмента гуманизма формирует соответствующие качества личности, такие как потребительство, гедонизм, конкуренцию, индивидуализм и эгоцентризм. Фактически как сама идеология гуманизма, так и гуманистическое искусство представляют собой механизм расчеловечивания, потворствуя развитию деструктивных чувств и качеств личности, с единственной целью – превратить человека в материальный объект манипуляции, чтобы зарабатывать на нем капитал.

Art is a special sphere of spiritual life. On the one hand, it is able to provide spiritual and mental health, on the other hand, it determines the development of destructive feelings and personality traits. As an inseparable part of the socio-spiritual system, art as an ideological tool of humanism forms the corresponding personality traits, such as consumerism, hedonism, competition, individualism and egocentrism. In fact, both the ideology of humanism itself and humanistic art are a mechanism of dehumanization, indulging the development of destructive feelings and personality traits, with the sole purpose to turn a person into a material object of manipulation in order to earn capital on him.

Ключевые слова: искусство, гуманизм, идеология, эмоционально-чувственное содержание, духовное здоровье, потребительство, гедонизм.

Keywords: art, humanism, ideology, emotional content, spiritual health, consumerism, hedonism.

Искусство, как одна из форм общественного сознания, формирует эмоционально-чувственное содержание жизнедеятельности человека. В свою очередь, эмоционально-чувственное содержание жизнедеятельности человека представляет собой совокупность эмоций и чувств, отвечающих за оценочное отношение к миру: нравится или не нравится что-то, испытываю любовь или ненависть к кому-то, терплю что-то или раздражаюсь этим, смиряюсь или возмущаюсь, сострадаю или осуждаю, сохраняю спокойствие или волнуюсь, наслаждаюсь или мучаюсь, воздерживаюсь или алчу и т.д. и т.п. – все это отражает наше субъективное отношение к окружающему миру.

Формирование эмоционально-чувственного содержания представляет собой длительный и сложный процесс, неразрывно связанный с формированием субъективной системы потребностей. Это содержание обуславливается не только ситуацией и нейрофизиологией, но и глубинными подсознательными процессами. Несмотря на то, что на одно и то же явление один и тот же человек в различных ситуациях может эмоционально реагировать по-разному, диапазон его чувств, определяемый мировоззренческой позицией, достаточно стабилен, что, собственно, и определяет характер человека. При этом, чем более устойчива и развита его субъективная система потребностей, тем более устойчива его эмоционально-чувственная реакция. В то же время, через воздействие на эмоции и чувства можно структурировать иерар-

хию потребностей человека, определяя тем самым направление его развития как личности. Именно в этом и заключается основная функция искусства.

Функциональная взаимосвязь искусства и духовно-психического состояния уже давно стала объектом научных исследований, зачастую в контексте арт-терапии. В то же время, если искусство может лечить, то вполне обосновано предложить, что оно может и калечить. Однако в данном направлении научные исследования игнорируют философско-теоретические обобщения. Более того, любые попытки ввести какие-либо рамки художественного творчества воспринимаются как антигуманистические действия, направленные против свободы личности.

В настоящее время, несмотря на отрицание государственной идеологии, гуманизм стал общепризнанным мировоззрением нашего общества, приняв на себя роль этой самой идеологии. В качестве надстройки капиталистической социально-экономической системы гуманизм обосновывает соответствующие ценности и формирует соответствующую личность, ориентированную на потребительский образ жизни, гедонизм, конкуренцию, индивидуализм и эгоизм. Однако абсолютное большинство гуманитарных и информационных источников продвигают апологику гуманизма, облагораживая его настолько, что любая противостоящая позиция уже воспринимается как непристойная.

Выдвигая человека в качестве высшей ценности и критерия всех других ценностей, гуманизм продвигает принцип плюрализма, что автоматически исключает какие-либо объективные критерии оценки, поскольку сам человек понимается по-разному. Подобный подход стал ведущим в гуманитарной науке, отказавшейся и от единого критерия развития человека: «современная философия искусства избавилась от эссенциализма точно так же, как философская антропология отбросила идею поиска неизменной, данной раз и на века «сущности человека», а социальная философия оставила какую-либо надежду на раскрытии во все времена одной и той же «сущности социального»» [1, с. 20]. Используя понятия научность и современность, сторонники гуманизма прикрывают ими собственную мировоззренческую позицию, отвергая правомерность других мировоззрений на обоснование этих объективных критериев, поскольку их отрицание с позиции плюрализма еще не говорит об их отсутствии вообще, а показывает только отрицательное отношение к этим критериям.

Впрочем, для абсолютно объективной оценки предмета необходимо знать не только полную информацию о его качествах, но и качествах субъекта восприятия, поскольку его уровень духовного развития определяет степень этого восприятия. То, что для одного будет лекарством, для другого может оказаться ядом; то, что для одного будет ясным и понятным, для другого может оказаться таинственным и мистическим. Однако при выделении общих критериев развития субъекта и уровней этого развития решается проблема объективного воздействия предмета на субъект. От того способствует предмет развитию или деградации субъекта и определяется объективная оценка этого предмета. И здесь вопрос упирается в критерии и направления развития человека.

На наш взгляд, фундаментальным и первичным критерием развития личности должно служить его духовное здоровье, а все прочие (интеллект, цивилизованность, профессионализм и т.д.) являются лишь дополнением к нему. Формируя целостность личности, они, тем не менее, никак не могут считаться первичными критериями, тем более не могут считаться критериями личностного развития внешние условия его существования – материальный или социальный статус. В результате, вследствие признания базовых критериев духовно-психического здоровья полностью снимается вопрос о направлении духовного развития личности.

В целом понимая духовное здоровье как наличие положительных и отсутствие деструктивных чувств, а также соответствующих духовно-психических качеств, можно выделить объективные симптомы духовно здоровой и больной личности. Так, у духовно здоровой личности наличествуют такие чувства и качества как любовь, вера (упование), мудрость, терпение, смирение, кротость, скромность, милосердие, сострадание, добродушие, великодушие, целомудрие, воздержание (самоограничение), жертвенность, щедрость, честность, правдивость, прямота, усердность, спокойствие, умиротворение, радость, счастье и т.д. У духовно больной личности – эгоизм, агрессия, гнев, ненависть, безверие, маловерие, сожаление, невежество, омрачение, глупость, нетерпимость, раздражительность, непримиримость (жест-

кость), гордыня, самомнение, возмущение, высокомерие (уверенность в своем превосходстве), тщеславие (страсть к похвалам), бахвальство (самовосхваление), кичливость (гордость ума), спесь (самодовольство), чванство (гордость богатства), наглость, надменность, властолюбие, жестокость, злорадство, осуждение, равнодушие, презрение, неприязнь, злость, злопамятство, малодушие, обидчивость, придирчивость, похотливость, страстолюбие, сластолюбие, несдержанность, неумеренность, алчность (жадность), лукавство (хитрость), леность, праздность, беспокойство, волнения, суета, тоска, недовольство, зависть (ревность), уныние, отчаяние и т.д. Вышеназванные чувства и качества личности опираются на христианскую модель, однако во многом совпадают и с буддийской и мусульманской, где положительные чувства и качества и составляют так называемые духовно-нравственные ценности. В своей основе они представляют собой систему взаимосвязанных элементов, где все конструктивные элементы имеют противоположные деструктивные чувства и качества, что обусловлено противоречием биологической и духовной сущности человека.

Вредоносность деструктивных качеств человека имеет особенность компенсировать себя за счет внешних, материальных условий. Иначе говоря, человек за счет материального и статусного благополучия компенсирует духовные недуги, находя отдушину в отдельных деструктивных чувствах, переживание которых доставляет человеку внешнее удовольствие (например, гордыня, как одно из наиболее ярких переживаний). Обладая такой же системной взаимосвязью, эти деструктивные качества неизбежно влекут за собой остальные, что усиливает духовную болезнь, для которой требуются все больше паллиативных внешних средств успокоения – шопинг, объедение, секс и т.д., доходящих до наркомании и извращений, что и обуславливает потребительский образ жизни.

Однако именно такой духовно больной человек превращается в объект манипуляции и эксплуатации, на котором можно легко зарабатывать деньги, и именно такой человек обуславливает воспроизводство капиталистической социально-экономической системы. Эта система настолько отработала механизмы заработка на духовных болезнях и страстях, что постепенно стала переходить к генерации и физиологических болезней для заработка фармацевтических корпораций. Таким образом, человек превратился в материальный объект манипуляции и эксплуатации, обслуживающим материально-техногенную систему капитализма с его идеологией гуманизма.

Если проследить историю развития гуманистического искусства, то основным его объектом становится человек как венец творения Бога. Не Бог, не общество, а человек – вот альфа и омега гуманизма. Не отвергая первоначально духовных ценностей, гуманизм начал постепенно воспевать человеческое, формируя светское искусство, шаг за шагом расширяя границы дозволенного поощрения страстям и греху. От картин обнаженных женщин, порождающих похотливость и страстолюбие под прикрытием высокого понятия эстетического удовольствия, до допустимости блуда остается лишь небольшой шаг. Именно телесность и чувственность, перерастающая в страсть, составляет основное содержание гуманистического искусства, постепенно вовлекающего человека в материальное потребительство и гедонизм. Одновременно происходит воспевание индивидуализма, обуславливающего эгоцентризм, уникальности каждой личности с присущими ей страстями и грехами, которая закрывает собой идеал духовной личности. Постепенно вместе с процессами секуляризации онтологический антропоцентризм и психологический эгоцентризм совершенно вытесняют Бога из мировоззрения человека. Он выводит себя за рамки духовно-трансцендентной и социальной систем, объявляя все духовные идеалы и социальные нормы вторичными по отношению к самому человеку и его жизни. Служение Богу и обществу трансформируется в потребительство, удовлетворение собственных интересов и страстей.

Данный процесс нивелирования духовности в искусстве протекал достаточно долго и очень хорошо отражен в творчестве французского поэта и критика Шарля Бодлера (1821-1867 гг.):

Сам Дьявол держит нить судеб и правит нами;
В предметах мерзостных находим прелесть мы
И к Аду каждый день спускаемся средь тьмы
На шаг, без ужаса, зловонными ходами

О жертвы жалкие, вам нет уж исцеленья,
Спускайтесь медленно в неумолимый ад,
На дно той пропасти, где сонмы преступлений
Под ветром не с небес мучительно кишат,
Как грозы, грохоча в томительном слиянии.
Бегите за мечтой по страдному пути.
Вовек не утолить вам бешеных желаний,
И муки новые вам в негах обрести [2, с. 177].

Впрочем, не стоит думать, что процесс развития искусства был однозначным со знаком минус в сторону нивелирования духовного за счет материализации и расчеловечивания. Во-первых, социальная природа человека как проявление двойственной био-духовной сущности человека включает в себя природно-материальные и духовные аспекты жизнедеятельности, где их противоречие способствует обоюдному развитию. Поэтому развитие гедонизма, с одной стороны, влечет усиление аскетизма, с другой стороны, поскольку отказаться от имеющегося гораздо сложнее, чем отказаться от неимеющегося. Во-вторых, область чувственности и духовности представляет собой весьма широкую сферу, где переплетаются конструктивные и деструктивные чувства, качества и идеи. Субъективная иерархия этих элементов имеет эклектический характер, поэтому и их проявление в искусстве также несет эклектический характер. Однозначно деструктивные или конструктивные произведения искусства встречаются крайне редко, абсолютное же большинство произведений сочетают в себе эти аспекты в различных пропорциях. Вследствие этого, основная проблема состоит в иерархии тех духовных качеств, которые формируют эти произведения искусства и, тем самым, формируют соответствующий тип личности – индивидуальный, социальный или духовный.

Таким образом, развитие искусства, с одной стороны, отражая, а с другой – формируя эмоционально-чувственное содержание индивидуального и общественного сознания, в целом расширяя его грани и спектр, тем не менее, имеет определенную общую тенденцию, определяемую господствующей идеологией. В этом контексте идеология гуманизма направлена, прежде всего, на формирование модели индивидуальной личности, характеризующейся потребительством и гедонизмом [3]. Вследствие этого, искусство как элемент социальной структуры и инструмент идеологии, становится направленным на формирования в человеке соответствующих качеств – способствует развитию потребностей получения, пропагандирует чувственное наслаждение, подчеркивает уникальность индивидуализма и ценность плюрализма, в результате чего размываются границы духовного здоровья, духовные страсти и недуги из объекта борьбы становятся «отличительными особенностями» личности. Отсюда следует принятие деструктивных качеств за норму и духовно-нравственное разложение общества в целом, основным принципом жизни которого становится «хлеба и зрелищ».

Аскетизм как противоположность гедонизму не отрицает искусства вообще. Эстетика аскетизма заключается не в потакании чувственным наслаждениям, а в ограничении деструктивных и культивировании конструктивных чувств и качеств человека. Религиозное и духовное искусство не разжигает страсти, оно их обуздывает, гармонизируя эмоционально-чувственное содержание с высшим трансцендентным уровнем. Василий Великий писал: «приковывай свой взор не к земному, а к небесному, где находится Христос» [4, с. 445]. У духовной личности чувство прекрасного обусловлено всеобщей любовью к миру, где творение человека отражает природу человека, а творение Бога отражает божественную природу: «одна травка или одна былинка достаточна занять всю мысль твою рассмотрением искусства» [4, с. 337]. В этом контексте все, что ведет человека в сторону положительных духовных качеств и представляет собой прекрасное, а все что ведет к противоположным качествам – безобразное.

Соответственно, собственную духовную незрелость и слепоту, неспособную охватить положительное или отрицательное влияние искусства, гуманисты возводят в ранг объективно недоступного, субъективно интуитивного, невербального и даже мистического содержания: «но в искусстве, несомненно, есть и что-то непонятное, таинственное, невыразимое и даже мистическое. И возможно, как раз эти, ускользающие от вербальных объяснений стороны искусства и являются главными в них» [1, с. 33]. Недоступность рационального осмысления и объективного оценивания определенных явлений не говорит об отсутствии таковых вообще, а

просто показывает ограниченность мышления и духовную незрелость, проецируемых и на других людей: «наивно надеяться также на ясные определения центральных категорий философии искусства, включая понятия «искусство», «произведение искусства», «прекрасное», «возвышенное», «эпатирующее», «комическое» и т.д.» [1, с. 14]. В рамках такого понимания, искусство становится областью не конструктивного духовного развития, а сферой самореализации, самовыражением творческих личностей, духовное здоровье которых зачастую вызывает большие сомнения. Вследствие такого подхода такие творческие личности передают свои духовные проблемы аудитории, выискивая и находя чувственный резонанс деструктивных качеств, тем самым подпитывая и возвращая их.

Таким образом, идейный плюрализм не должен переходить принципиальные границы именно духовного здоровья, объективно определяемого и соответственно понимаемого. В противном случае будет духовное вырождение и превращение человека в био-робота. Материальный достаток, уровень материального потребления есть лишь условие и инструмент развития духовных качеств человека, и, если они вредят этому развитию, они должны быть понижены до той степени, пока не перестанут мешать духовности. Если же человек достиг высокого уровня духовности, при котором материальные условия не могут навредить духовному здоровью, материальное благополучие становится фактором духовного развития, а искусство – механизмом развития соответствующих чувств и качеств. В этом контексте разнообразие произведений искусства, служащих единой цели духовного развития человека, гарантирует более широкий спектр его духовности. Однако для этого необходимо, в первую очередь, отказаться от ориентации на индивидуальную личность в пользу духовной личности.

Примечания

1. Никитина И. П. Философия искусства : учеб. пособие. М. : Омега-Л, 2010. 559 с.
2. Бодлер Ш. Цветы Зла. / пер. с франц. Адриана Ламбле. М. : Водолей, 2012. 220 с.
3. Чебунин А. В. К вопросу о критериях развития личности // Вестник Бурят. гос. ун-та. Философия. 2022. Вып. 3. С. 10-24.
4. Симфония по творениям святителя Василия Великого. М. : ДАРЪ, 2008. 512 с.

ПРЕКАРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ¹

PRECARE TRENDS IN CULTURE AND ART

В статье анализируется положение творческих работников в современной России в рамках концепции постфордизма. Творческая интеллигенция является наиболее незащищенной частью работников отрасли культуры, которые систематически сталкиваются с нарушением социальных и трудовых прав. Наиболее прекаризованы творческие работники кинематографа, театров, концертных организаций, цирков и других культурных институций, особенно занятые в частных организациях культуры, либо в качестве «фрилансеров», индивидуальных предпринимателей.

The article analyzes the state of creative workers in modern Russia according to the conception of post-Fordism. The creative intelligentsia is the most vulnerable part of the workers of the cultural sector, who systematically face violations of social and labor rights. Creative workers of cinematography, theaters, concert organizations, circuses and other cultural institutions are the most precarized, especially those who employed in private cultural organizations, or work as freelancers, individual entrepreneurs.

Ключевые слова: творческие работники, культура, прекарность, постфордизм, неустойчивая занятость, фрилансеры, самозанятые.

Keywords: creative workers, culture, precarity, post-fordism, precarious employment, freelancers, self-employed.

Трансформация трудовых отношений привела к возникновению различных моделей занятости работников творческого труда, в том числе, нестандартных, связанных с отсутствием социальных гарантий, льгот, систематическим нарушением трудовых прав, неопределенностью, постоянной угрозой безработицы и т.д. Большую часть занятых в сфере культуры составляют работники культуры муниципальных культурно-досуговых центров, библиотек, детских школ искусств. Реализуемые в бюджетных организациях принципы стандартной занятости, а также размер среднемесячной заработной платы, декларируемый Министерством культуры, не позволяют причислить данную категорию работников к прекариям. Даже при условии более низкой зарплаты в действительности, работники культуры в своей массе, не являются прекариями в полной мере [12, с. 221]. Прекарные тенденции в отрасли культуры наблюдаются в среде творческих работников. Под «творческими работниками» в данной статье мы имеем в виду тех работников, чья деятельность связана с созданием или интерпретацией культурных ценностей, а также часть персонала, обслуживающего данный процесс. Наиболее уязвимыми среди творческих работников являются работники частных культурных институций, фрилансеры, самозанятые. Согласно данным РМЭЗ-2018, около 1/3 всех работников отрасли культуры, 33,6% представителей сферы культуры работают в частных коммерческих организациях (<http://www.cpc.unc.edu/projects/rlms> ; <http://www.hse.ru/rlms>).²

Необходимо отметить, что стандарты культурного производства в ситуации перехода к рыночной модели культуры по-прежнему находятся в стадии формирования и в этом смысле

¹ Данная статья подготовлена в рамках выполнения гранта РНФ № 18-18-00024 «Прекариат: новое явление в социально-экономической структуре общества».

² Данные 27-ой волны РМЭЗ НИУ ВШЭ (2018 год) индивидуального уровня. «Российский мониторинг экономического положения и здоровья населения НИУ ВШЭ (RLMS HSE)», проводимый Национальным исследовательским университетом "Высшая школа экономики" и ООО «Демоскоп» при участии Центра народонаселения Университета Северной Каролины в Чапел Хилле и Института социологии Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН.

организация творческого труда реализуется в поле битвы между неолиберальными идеями и культурой, ориентированной на стандартизированную, нормированную трудовую повседневность.

Предложенные профессором И.О. Шевченко признаки прекарности, включающие: бездоговорное оформление; ненормированный рабочий день; неофициальная зарплата; подработка в сторонней организации; постоянная смена работы; несоответствие образования работе; не-влияние в организации [10, с. 76-77], в разной степени встречаются в среде творческой интеллигенции, даже у той, которая занята в государственных и муниципальных учреждениях культуры, поскольку процесс коммодификации культуры интенсивно реализуется. Трудовая деятельность «свободных художников» (самозанятых, «фрилансеров»), работников коммерческих культурных институций в полной мере соответствует критериям неустойчивой занятости.

Для анализа неолиберальной специфики современного круга проблем в трудовых практиках, на наш взгляд, наиболее продуктивно использование объяснительных возможностей концепции постфордизма. Л. Балтански, Э. Скъяпелло, П. Вирно, П. Гилен и другие подробно рассмотрели процесс перерождения капитализма и деконструкции мира труда. Именно в сфере культуры, по мнению исследователей трансформации трудовых отношений в современном обществе, зародилась трудовая этика и трудовые практики, связанные с креативностью и свободой творца, которые должны были преодолеть «конвейерную» эксплуатацию фордизма [2; 3; 4]. Коварство капитализма заключается в том, что ассимиляция «свобод» творцов, их стремление избежать стандартизированности и нормированности занятости, характерных для фордизма, их неформальные, коммуникативные формы поведения и творческие практики, в результате были апроприированы и реализованы в виде еще больших «несвобод» не только в креативных индустриях. Т. Адорно и М. Хоркхаймер считают, что креативные индустрии были всего лишь очередным этапом в процессе «коммодификации и подчинения общества потребностям капиталистического производства» [13, с. 25].

П. Вирно выделяет следующие черты постфордистского работника нематериального труда: мобильность, гибкий рабочий график, коммуникация и язык (обмен знаниями), игровой характер, широкая специализация, адаптивность [3, с. 380]. «Свобода», мобильность, креативность, а вместе с ними неопределенность и нестабильность, составляющие идеологию постфордизма, в значительной мере прекаризовали, а не освободили трудящихся от эксплуатации. Неустойчивость и турбулентность в эпоху постфордизма – это новая стандартная занятость. Когда условия труда не нормированы, работа сливается с досугом, иерархия начальник-подчиненный перетекает в неформальные отношения, а работник самопрекаризируется и самоэксплуатируется. Когда «идея о служении музе», о том, что «деньги не столь важны», позволяет снижать издержки на рабочую силу и использовать нематериальные стимулы в интересах капитала. Как пишет П. Гилен: «Креативный капитализм внушает своим сторонникам, что они контролируют или по крайней мере должны контролировать собственную жизнь и условия труда. Это их моральное обязательство. В обмен на эту возможность самоуправления работников готов предложить свое мастерство за дешево, а иногда и даже за бесплатно» [4, с. 15].

Мобильность и гибкость включают в себя не только тип работы и рабочее пространство, возможность работать не обязательно в офисе, но и на трудовые отношения между работодателем и работником, включающие срочные трудовые контракты, договоры гражданско-правового характера, проектные отношения, выполнение работ на основе устной договоренности и т.д. Гибкий график работы и коммуникативность, в итоге, заключаются в том, что рабочее время сливается с досугом и работники «работают всегда», граница между работой и досугом размыта, часто практикуется ненормированный рабочий день, трудящиеся постоянно перерабатывают. Кроме того, современные средства коммуникации делают работника фактически постоянно. Современный работник должен быть креативным, адаптивным, универсальным, красноречивым, рефлексивным, иметь организаторские способности и т.д.

Среди отечественных исследований на тему социально-трудового положения творческих работников можно выделить серию интервью с кураторами частных галерей Е. Абрамовой для Полит.ру [1], качественные исследования М.И. Кулевой – интервью с сотрудниками

арт-центров [7], с художниками [6], исследование Е.С. Балабановой, К.В. Попковой о трудовых практиках работников театральной и архитектурно-дизайнерской отраслей Москвы и Новосибирска [11]; исследование кафедры продюсирования СПбГИКиТ о проблемах работников отечественной киноиндустрии [8]. Важное значение для понимания положения театральных работников и композиторов имеют серия интервью А. Казьминой [5] с руководителями независимых российских театров, интервью А. Мунипова 20 композиторами постсоветского пространства [9]. Тем не менее тема труда творческих работников по-прежнему недостаточно изучена и актуализирована.

Так, например, в среде кинопроизводства социальные и трудовые права работников в кино- и телеиндустрии систематически нарушаются. Согласно результатам социологического исследования «Проблемы киноработников и перспективы для объединения и отстаивания своих трудовых прав»¹, трудовые отношения осуществляются посредством заключения срочного договора, либо через договоры гражданско-правового характера, либо на основе устной договоренности. Около 80% режиссеров, актеров, других специалистов, занятых в кинопроизводстве т.д. осуществляют свою трудовую деятельность проектно и вступают в трудовые отношения с работодателем как индивидуальные предприниматели (ИП). В Петербурге больше среднего распространены ТД (29%) и ГПХ (20%), в Москве – ИП (37%) [8]. Работодатели не соблюдают график труда и отдыха, повсеместно распространен ненормированный рабочий день, более 8 часов, экономия на издержках посредством многозадачности, низкого уровня качества проживания и питания для персонала.

Для иллюстрации приведем отрывок из интервью художника по костюмам одного из московских театров, участвовавшей в авторском качественном исследовании «Прекариат в сфере культуры»²: *«Продолжительность дня – это очень тяжело. То есть это, тебя просто ставят перед фактом, у нас вот расписание такое, 12 часов. Иногда бывает и так, вот рассказывают, что в вызывном (это документ, план работы на день) ставят 14 часов, т.е. это за пределами гигиены труда вообще. И съемки каждый день могут быть в разных местах. А другое дело у тебя натурные съемки и надо ехать на расстояние 50 км от Москвы, это не считается съемочными группами, что это экспедиция, и люди встанут в 5 утра, выезжают к световому дню за эти 50 км от Москвы, работают там 14 часов, и возвращаются домой к часу ночи, а потом в 5 утра вставать. То есть это очень распространенная практика, она выматывает...»*³.

В кино- и телеиндустрии систематически и повсеместно задерживают заработную плату (до 1 года) или вообще ее не платят. Наиболее часто себе такое позволяют компании – однодневки, которые создаются под определенный кино- или телепроект, а затем закрываются, часто не исполнив своих обязательств. В частности, участник интервью считает, что таким образом происходит экономия на издержках: *«Такой хаос в кино.... Потому что вести организованно бизнес – это дорого!»*⁴.

Актеры и постановочная часть работают на износ, практически без выходных, смена двенадцать-четырнадцать часов, как правило, они не диктуют никаких своих условий, потому что они зависимы и, если что, им быстро найдут замену. Еще одним средством запугивания и эксплуатации является «Черный список», в который боятся попасть актеры и киноработники. Поэтому они боятся отстаивать свои права, боятся, что их перестанут приглашать на съемки.

Явными прекариями в отрасли культуры являются также художники и работники частных галерей. В качестве примера возьмем результаты исследования 2011 года «Условия труда творческих работников, занимающихся современным искусством», проект Е. Абрамовой, реализованный совместно с сайтом Полит.ру [1], а также интервью с работником художественной

¹ Исследование проведено на базе кафедры продюсирования СПбГИКиТ при поддержке Санкт-Петербургского отделения Союза кинематографистов РФ и Межрегионального профсоюза работников кино и телерадиовещания.

² Авторское качественное исследование, проведенное в сентябре-октябре 2020 г. в виде 12 глубинных интервью с представителями творческой интеллигенции.

³ Интервью 4. Архив автора.

⁴ Интервью 4. Архив автора.

галереи, в рамках качественного социологического исследования «Прекариат в сфере культуры» 2020 года. Необходимо отметить, что за прошедшие годы положение творческих работников значительно не изменилось. Развитие галерей и арт-рынка в России находится в зачаточном состоянии и востребованных художников, частных галерей и их работников немного. Этот рынок очень узкий, в большинстве своем локализован в Москве и Санкт-Петербурге, поэтому работники галерей знакомы с общими тенденциями развития отрасли, знают художников и знают друг друга.

Как точно отмечает Е. Абрамова: «Творческий работник, занимающийся современным искусством в России, лишен в большинстве случаев таких социальных гарантий как трудовой стаж, отпуск, пособие по временной нетрудоспособности и пенсия. Это связано с нестабильной занятостью, отсутствием официально оформленных договоров, «черных» и «серых» гонораров/зарплат. Социальные гарантии сегодня не в состоянии обеспечить ни сам творческий работник, ни государство, ни частная организация» [1].

В 2020 году в рамках нашего качественного социологического исследования «Прекариат в сфере культуры» в интервью работница независимой галереи отмечает: *«Я работала там 10 лет и только в прошлом году, после контрольной закупки налоговиков и штрафа, хозяин оформил нам трудовые договоры на какой-то минимальный оклад... Мы работаем на проценты от продажи картин и размер процента с шефом был изначально оговорен, но он мог поступать, как ему заблагорассудится... Проблема в том, что, когда мы все-таки продавали картину, лично я вела долгие переговоры с покупателями, с дизайнером, с секретарями наших клиентов, то если деньги переводились безналично, шеф мог не отдать положенные проценты, рука не поднималась. Поэтому мне приходилось просить клиентов оплачивать покупки наличными, иначе своих денег мы не увидим»*¹.

И в интервью 2011 года и в интервью 2020 года участники говорят о том, что работа часто носила ненормированный характер, а четких обязанностей, да и прав у них не существовало, и они были вынуждены заниматься «всем». Поскольку продажи в такого рода институциях не носят постоянный характер, особенно на фоне перманентных экономических кризисов в стране, а гарантированные выплаты у большинства работников отсутствуют, творческие работники вынуждены постоянно находиться в поисках дополнительной работы и в ожидании выплат за уже сделанную работу, которые зависят от доброй воли работодателя.

В частности, со слов участницы интервью 2020 года (интервью 3. Архив автора), в «сытные» годы часть владельцев арт-бизнеса стали легализовываться, заключать трудовые договоры с сотрудниками, но как только были введены новые тарифы страховых взносов на обязательное страхование для индивидуальных предпринимателей, это стало им невыгодно, поэтому тут же все были уволены и снова перешли на нелегальное положение. Т.е. коммерческие организации культуры живут и работают по законам бизнеса, тем более арт-объекты не являются товарами повседневного спроса, соответственно их владельцы сокращают издержки, в том числе за счет сотрудников.

Если положение работников галерей по-прежнему фактически полностью зависит от воли хозяина, то художники, которые сотрудничают с галереями, также находятся в тяжелом положении. Для их деятельности характерны: краткосрочность или отсутствие договоров, отсутствие социальных гарантий, правовая уязвимость, размытие границ между личной жизнью и трудовой деятельностью, множественная занятость, вынужденный предпринимательский характер трудовой деятельности. Художник скорее вынужден подстраиваться под рынок труда и быть частью «серой» экономики государства. Здесь основную роль играет человеческий фактор, в частности талант, ну а может быть и грамотный маркетинг арт-продюсеров и собственников галерей, но такое положение «свободного» художника носит объективный характер. Принцип «победитель получает все» также провоцирует неравенство, поскольку финансовые или репутационные ресурсы распределяются неравномерно между большей частью работников и несколькими наиболее успешными представителями профессиональной группы. Очень часто их работа не находит признания, у них нет специальных условий работы, мастер-

¹ Интервью 3. Архив автора.

ских, редкие продажи не покрывают творческие потребности и жизнеобеспечения и т.д. Редкие художники могут обеспечивать себя за счет продаж объектов или выигранных премий [1].

Тем не менее, и в интервью 2011 года и в интервью 2020 года звучала мысль о том, что сотрудники галерей находятся в более привилегированных условиях, нежели офисные работники, поскольку они более свободны и, самое главное, имеют возможность самореализоваться. Они занимаются творчеством, испытывают профессиональный интерес, реализуют собственные амбиции, считают свою деятельность интеллектуальной и исследовательской и, в том числе, могут работать даже на «голом энтузиазме».

В частности, из интервью сотрудника галереи: «... Работа была безусловно интересной, мы же продюсируем известного и модного художника, мне было очень интересно общаться с ним, смотреть как он растет, как меняется его техника... вообще интересно заниматься организацией выставок... мы ездили с шефом на разные арт-форумы... вообще, мы были как одна семья...».¹

В настоящее время весьма распространенным видом трудовых отношений в театральной деятельности также является занятость на отдельных проектах в качестве индивидуального предпринимателя. Артистический и художественный персонал государственных и муниципальных театров также не является прекарным в полном смысле. Вместе со стабильностью в государственном театре, приходит и фиксированный оклад, как правило, небольшой, а также контроль за деятельностью и сложность участия в театральных проектах на стороне, такая ситуация не устраивает современных творческих работников и поэтому многие из них выбирают путь фрилансера. Естественно, подобный путь очень рискованный, и будучи индивидуальным предпринимателем, творческий работник волен сам перерабатывать, не брать больничный, отпуск и т.д.

Как свидетельствуют работники театра, многие специалисты, относящиеся к художественному персоналу, постановочной части, в настоящее время работают в качестве индивидуальных предпринимателей, потому что театральные и концертные организации, вне зависимости от формы собственности оптимизируют расходы и не могут себе позволить иметь штатных специалистов, например, художников по костюмам, художников по свету и т.д. Кроме того, поскольку в трудовой деятельности таких работников главную роль играет талант, таких специалистов не очень много в России и как и в случае с арт-бизнесом, театральное сообщество – это достаточно узкий круг людей, которые знают друг о друге все, вне зависимости от того, где человек работает, в столичном театре или в провинции. Работа осуществляется проектно, определенными командами, во главе с режиссером и сценографом, которые, как правило, приглашают других специалистов на какой-то проект. Т.е. важную роль играют социальные связи, знакомства, известность и талант, в итоге именно они определяют наличие работы.

«Потому ты работаешь как ИП, у тебя нету никаких твоих, нет вопроса исполнения трудового законодательства, потому что ты не наемный сотрудник ты – ИП. Но ты получаешь гораздо больше денег, ну в 3-4 раза больше, чем я сейчас получаю в театре. Но это очень тяжелая работа. Нужно тоже, как бы нет гарантий, что тебя оплатят вовремя, нет гарантий, что проект завтра не закроется, что вот ты отработал успешно 3 месяца, а следующие 9 месяцев у тебя еще будет работа. Риск и отсутствие гарантий»².

В частности, приведем отрывок интервью художника по свету, принявшего участие в исследовании: *«А команды же ходят, ну, как правило, из проекта в проект, ну режиссер кого знает, и сценограф кого знает, с кем они хотят работать, с тем они и работают. И вот когда они ходят по театрам, они как бы приглашают своих»³.*

Что касается неравенства и методов эксплуатации театральных работников, в частности, заключение/не заключение трудовых договоров, договоров гражданско-правового характера, невыплаты или несвоевременные выплаты гонораров за постановки, бесплатная работа из репутационных или идейных соображений или в качестве «общественной нагрузки», зави-

¹ Интервью 3. Архив автора.

² Интервью 4. Архив автора.

³ Интервью 5. Архив автора.

симось от режиссера и руководства, неготовность и страх защиты собственных прав и интересов, то здесь обнаружилась следующая зависимость.

В целом, уровень precariousности творческих театральных работников так же зависит от степени известности и таланта, а также от наличия знакомств и необходимых социальных связей. Неизвестные актеры и художественный персонал, а также те, кому не удалось реализовать свой талант и стать востребованным, постоянно сталкиваются с трудностями неустойчивой занятости. Но и успешные творческие работники не застрахованы от того, чтобы стать вновь неуспешными в силу объективных, либо субъективных обстоятельств.

В частности, если молодые специалисты, относительно недавно закончившие учебные заведения (хореографы, художники по костюмам и т.д.), в интервью говорят о том, что сталкиваются с невыплатами или несвоевременными выплатами гонораров за постановки, а также бесплатной работой из репутационных или идейных соображений, то известные представители театральных кадров, говорят о том, что такой практики в театрах давно нет, что подобные вещи ушли вместе с лихими 90-ми. Ведь театральное сообщество очень узкое и все знают друг о друге всю информацию и подобные поступки очень сильно портят репутацию театрам, это неприемлемо в рамках внутри театральной этики.

Что касается precariousного положения композиторов, то приведем цитату из книги А. Мунипова «Фермата. Разговоры с композиторами» – беседы с 20 композиторами постсоветского пространства».

«Дело в том, что в нашей стране совершенно отсутствуют механизмы поддержки композиторского творчества. Их просто нет. Я могу рассчитывать только на композиторские гонорары. Про авторские смешно даже говорить. Филармонические залы должны отчислять проценты за исполнение моей музыки на концертах, но это просто гроши, несколько сотен рублей за одно исполнение. Приходится бегать, искать заказы, соглашаться более-менее на все. По сути, композитор может заработать, только если его музыка звучит по телевизору или в кинофильмах... Но для таких свободных художников, как я, это очень сложная ситуация. ...Заказов вроде бы много, а мест, где могут предложить достойный гонорар, все меньше и меньше. Меценатство у нас в стране практически отсутствует, системы грантов, поддерживающих современных композиторов, нет тоже» [9].

И такая ситуация с precariousностью композиторов и музыкантов не только в нашей стране, но и вообще существует повсеместно, такая ситуация характерна именно для капиталистического общества. *«Тамошние друзья мне много рассказывают о том, какая там страшная перенасыщенность кадрами. Профессора Йельского университета работают баристами и официантами. Нью-Йорк наводнен прекрасными музыкантами и профессорами с PhD, работы всем не хватает, и люди уезжают в провинцию, чтобы устроиться сельскими учителями музыки. И даже так везет далеко не всем. Устроиться в американский оркестр очень сложно, для этого нужно победить в гигантском отборочном конкурсе. Я знаю не так уж много людей, которым досталась хорошая фулл-тайм работа в Америке» [9].*

Пандемия коронавируса, по сути, лишила независимых творческих работников средств к существованию, стала катализатором новой волны критики неолиберализма, капитализма и создания институций, защищающих права «свободных художников», актуализирующих в медийном пространстве проблемы занятости и малооплачиваемого труда, а также выдвигающих более радикальные идеи: государственной поддержки независимых творческих, требования безусловного базового дохода, гарантии социального заказа, претензии на часть государственного бюджета и соответственно настаивание на социальной полезности и легитимности своей деятельности, выработка самоуважения и формирование ответственности.

Таким образом, в сфере занятости творческих работников precariousные тенденции значительно распространены. Творческие работники постоянно сталкиваются с неравенством, фактически единичной востребованностью, высокой конкуренцией, множественной занятостью и необходимостью постоянного поиска работы, новых проектов, с несоблюдением договоров, сроков выплаты заработной платы, с несоблюдением авторских и смежных прав, с бесплатной работой. Как правило, основной формой оформления трудовых отношений являются срочные договоры или договоры гражданско-правового характера, где творческие работники выступают в качестве индивидуальных предпринимателей. По отношению к ним не соблюдаются со-

циальные гарантии, используются ненормированный рабочий день, штрафы и санкции, в том числе в виде «черного списка». Но тем не менее, большинство творческих работников считают, что привилегия «заниматься творчеством», надежда на признание, возможность творческой, интеллектуальной и исследовательской самореализации, возможность реализации собственных амбиций стоит неустойчивого precariousного положения творцов.

Примечания

1. Абрамова Е. Условия труда творческих работников: итоги проекта // Полит.ру. URL : <https://polit.ru/article/2012/09/30/altvorrabotnyki/> (дата обращения: 20.03.2020).
2. Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 976 с.
3. Вирно П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни. М. : Litres, 2020. 160 с.
4. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 330 с.: ил.
5. Казьмина А. Выживающие: независимые театры России vs COVID-19 // Театр : журнал : [сайт]. URL : <http://oteatre.info/vyzhivayushhie-nezavisimye/> (дата обращения: 07.10.2022).
6. Кулева М. И. Современное искусство как профессия: карьерные пути молодых художников с разным образовательным бэкграундом (случай Санкт-Петербурга) // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. № 1. С. 110-124.
7. Кулева М. И. Трансформация творческой занятости в современной России: на примере сотрудников негосударственных арт-центров Москвы // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 50-62.
8. Леонтьева К. Ю., Данилов П. В. Проблемы трудовых отношений в российской киноиндустрии // Петербургский экономический журнал. 2019. № 1. С. 136-148.
9. Мунипов А. Фермата. Разговоры с композиторами» - беседы с 20 композиторами постсоветского пространства. М. : Новое издание, 2019. 443 с.
10. Прекариат: становление нового класса (опыт социологического анализа) : коллективная моногр. / Ж. Т. Тощенко, Р. И. Анисимов, А. В. Кученкова [и др.]. М. : Центр социального прогнозирования и маркетинга, 2020. 400 с.
11. Салтанова С. Е. Учёные: творчество не мотивирует креативный класс к труду. Главное – деньги и социальные гарантии. URL : <https://iq.hse.ru/news/492965298.html> (дата обращения: 20.10.2022)
12. Тартыгашева Г. В. Прекариат в сфере культуры // Прекарная занятость: истоки, критерии, особенности. М. : Весь Мир, 2021. С. 220-232.
13. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. СПб. : Ювента, 1997. 312 с.

К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗЕРКАЛЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

THE ISSUE OF MODERN INTERPRETATION OF TRADITIONAL CULTURE THROUGH THE POPULARIZATION OF CULTURAL HERITAGE

Обращение к проблеме современной интерпретации традиционной культуры в зеркале популяризации культурного наследия продиктовано острой необходимостью актуализации уникального потенциала традиционной этнической культуры в современном культурном пространстве. Прогнозируя развитие современной культуры сегодня, мы видим серьёзный разворот от глобализационных идей и стандартизированных процессов к развитию уникальных направлений, основой которых является всё многообразие проявлений культуры как в рамках какого-либо этнического ареала, так и за его пределами.

The modern interpretation of traditional culture through the popularization of cultural heritage is necessary in order to actualize the unique potential of traditional ethnic culture in the modern cultural space. Nowadays, the anticipated development of modern culture shows a serious turn from globalizing ideas and standardized processes to the development of unique trends with the diversity of cultural manifestations inside and beyond the ethnic area in the basis.

Ключевые слова: культура, интерпретация, традиционная культура, культурное наследие, популяризация культуры, инкультурация, аккультурация.

Keywords: culture, interpretation, traditional culture, cultural heritage, popularization of culture, inculturation, acculturation.

По нашему мнению, развитость общекультурных aberrаций на фоне глубоко укоренившихся глобализационных процессов носит весьма прогрессивный характер и выступает в качестве своеобразного универсального инструмента латентной инкультурации. Поднимая столь значительные вопросы, связанные с проблемами культурной интерпретации, обратимся к проблемам трактовки ключевых понятий избранной нами темы.

Сама по себе «интерпретация» – это один из основных элементов современной гуманитаристики, с позиции которой мы достаточно часто демонстрируем узко-научный, а подчас и даже субъективный подход в представлении той или иной проблемы. Что же касается понятия «современная интерпретация», то понятие «современная» отражает актуальный общепринятый ракурс, который созвучен текущей культурной ситуации и уровню её научного осмысления [2, с. 34-45]. В этой связи «современная интерпретация традиционной культуры», избранная нами в качестве смыслового ядра исследования, в нашем случае понимается как культурологическая рефлексия традиционной культуры с позиции её осовременивания и включения в парадигму актуального культурного контекста.

Переходя к заявленной в нашей теме «популяризации культурного наследия», под которой мы понимаем некое искусственное вовлечение в общий культурный контекст распространённых в традиционной этнической культуре характерных элементов, особо отметим её утилитарную значимость для культуры. При этом основной целью такой «популяризации культурного наследия» становится создание эффекта синергетического характера, направленного на углубление и интеграцию процессов этнической аккультурации, развитие самобытной среды народных традиций и ремёсел, а также укрепление межэтнических и социальных связей [6].

Проблема сохранения культурного наследия весьма часто предстаёт в нескольких ипостасях. С одной стороны, это прямое сбережение артефактов и артеактов культуры, с другой –

прямое вовлечение их в контекст современности в качестве самобытных паттернов. В этой связи необходимо заметить, что культурное наследие предстаёт перед нами, не только с позиции некоего источника культурной идентичности, но и в качестве культурного конструкта, отражающего ценностную характеристику своего этоса. Следовательно, культурное наследие включает в себя культурно-исторический контекст, языковые и ментальные характеристики культуры, а также когнитивные, психологические, мировоззренческие и жизненные установки её носителей и всё то, что заключается в смысловом наполнении широкого круга традиционных и иных ценностей [5, с. 132].

В русле вышесказанного, особо отметим, что заявленная нами проблема современной интерпретации традиционной культуры в зеркале популяризации культурного наследия является весьма сложной и комплексной, поэтому мы не ставим перед собой цель представить её исчерпывающую характеристику, а постараемся прикоснуться к некоторым практическим аспектам её рефлексии.

Так сложилось, что заимствования объектов культуры и последующая их интерпретация сопровождает человечество на протяжении всей его истории. Ещё великий Гомер в своих литературных памятниках описывал то, что потомки греческих богов, которые в интерпретации автора обладали некоторыми отличными от обычных людей особенностями, часто были представлены в качестве некоего собирательного образа, характеризующего представителей какой-либо влиятельной культуры [1]. Одновременно в греческом эпосе присутствуют и различные предметы, заимствованные из других культур, причём все они в интерпретации рассказчиков обладали особыми качествами, например, т.н. Золотое руно или Греческий огонь [7]. Не говоря уже о том, что последующие религиозные течения по-своему трактовали мифологическую систему греков. Например, можно легко сопоставить греческого Зевса, с его известными аналогами, такими как римский Юпитер или славянский Перун. Хочется особо отметить, что подобные интерпретационные метаморфозы проходили фактически через все сферы культуры. Это и архитектура (дома и архитектурные элементы в определённых стилях и мн. др.), различные области искусства (национальные танцы, стилизованная музыка и мн. др.), бытовая культура, наука, социальные взаимоотношения, государственные и политические институты и мн. др. В этой связи необходимо сделать вывод о том, что в определённой мере всё то, что нас окружает, является некой своеобразной интерпретацией традиционной культуры.

Далее встаёт закономерный вопрос: являются ли интерпретацией различные новые формы культуры, не выходящие за рамки определённого культурного пространства? Здесь мы вполне можем предположить, что в границах одного культурного пространства все новые культурные течения будут интерпретацией какой-либо культуры внутри определённых ценностных координат. Конечно, такое предположение основано на том, что в истории такой культуры не произошла смена ценностей, которая приведёт к трансформации всего культурного облика и утере этоса и паттернов.

Также мы полагаем, что интерпретация традиционной культуры в рамках её практического применения может быть только современной, а её популяризация должна опираться на устоявшиеся и общепринятые ценностные ориентиры, что актуализирует принцип преемственности. Здесь очевидна параллель с этническими мотивами в искусстве и ремёслах, которые включают в себя укоренившиеся этические и эстетические установки.

Одновременно необходимо отметить и то, что сама «популяризация» является некой формой «интерпретации», ориентированной на распространение эстетических и этических паттернов одной культуры, созвучных ценностным ориентирам и нравственным установкам другой. Следовательно, упомянутые выше паттерны могут быть весьма оригинальными и привносить в художественную и другие виды культуры свой неповторимый оттенок, но при этом не выходить за рамки её ценностных координат [9, с. 134].

Например, в рамках такой большой и многонациональной страны как Россия, абсолютно все народы находятся в рамках одних ценностных координат, но при этом каждый этнос имеет собственные эстетические представления, часть которых весьма распространены и популярны. И сегодня необходимо поощрять активное включение этнических элементов, традиционных материалов и технологий в повседневный обиход. При этом нужно разрабатывать

соответствующие стратегии, которые будут опираться не на обезличенную западную культуру, а на внутреннюю уникальность и самобытность, естественно с опорой на современные технологии, а также на актуальные формы публичного позиционирования товаров и услуг [8, с. 74-79].

Ещё одной мерой, ориентированной на популяризацию культурного наследия, может быть создание таких условий, при которых использование различных этнических дизайнерских элементов в производственных и строительных кластерах будет общепринятой нормой, вызывающей широкий общественный интерес. Если оглянуться на зарубежный опыт, то подобные решения можно встретить достаточно часто. К примеру, современная архитектура Индии или Китая остаётся вполне узнаваемой, заключая в себе многочисленные этнические компоненты [10; 11].

В контексте вышесказанного мы подошли к проблеме формирования в общественной среде особого эстетического вкуса, основанного на принципах этнического мультикультурализма, уважении к традиционным ценностям, иными словами, весьма далёкого от идей западного глобализма и универсализма.

Надо отметить, что работа над формированием общественного сознания, одним из элементов которого является эстетический вкус, достаточно затратна по времени, ведь та искусственная европеизация нашей культуры, которая навязывалась на протяжении нескольких веков, оставила глубокий след, постепенно разрушая традиции уважительного отношения к культуре предков [4].

Проявившиеся в последние годы тенденции к духовному возрождению пока только наметили основной вектор общественного развития. Но подобные изменения, которые по своему содержанию являются цивилизационными, дают надежду на то, что постепенно всё агрессивнo-западное, в большей степени искусственно интегрированное в молодёжное сознание, будет всё же переосмыслено с позиции традиций российской культурной идентичности [3]. И уже не будет восприниматься как нечто чуждое и комичное этнический фольклор, а также появятся знатоки и ценители традиционных народных ремёсел, и их будет абсолютное большинство. Одновременно граждане России вернутся к истокам трудовой культуры, фундамент которой был заложен нашими далёкими предками. При этом возродятся трудовые традиции, которые, к сожалению, были полностью утеряны вместе с распадом Советского Союза.

Таким образом, актуальность проблемы интерпретации традиционной культуры в контексте популяризации культурного наследия очевидна и требует всестороннего рассмотрения. В настоящей публикации мы только прикоснулись к данной теме и к части её весьма обширного контекста. Отметим и то, что упомянутая нами в начале публикации некая «синергетичность» заявленной проблемы нуждается в умелом управлении и научных прогнозах. В этой связи нам представляется весьма перспективным возникающий круг различных исследовательских задач, и что особенно ценно, все они носят выраженный патриотический оттенок.

Примечания

1. Гомер. Одиссея. URL : <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol4 /01odyssey/315.htm> (дата обращения: 02.10.2022).

2. Горелова Ю. Р. Библиотеки и музеи в культурном ландшафте современного Омска // Культурные ландшафты сибирского города: проблемы теории и практики : сб. науч. работ. М. : Институт Наследия, 2019. С. 34-45.

3. Денисова Н. С., Гизатова И. А. Технологии социальной работы с молодежью // Педагогическое мастерство. : материалы II Междунар. науч. конф. М. : Буки-Веди, 2012. URL : <https://moluch.ru/conf/ped/archive/65/3177/> (дата обращения: 03.11.2022).

4. Киселев А. Ф. Противоречия европеизации России // Высшее образование сегодня. 2017. № 6. С. 31-34. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/protivorechiya-evropeizatsii-rossii?ysclid=lascp1w9o9847261310> (дата обращения: 22.10.2022).

5. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М. : Изд-во МГУ, 1991. 192 с.

6. Кулешова М. Е. Управление культурными ландшафтами и иными объектами историко-культурного наследия в национальных парках. Типы наследия и его предметная ценность. URL : <https://bit.ly/3ds53F4> (дата обращения: 01.10.2022).

7. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. URL : <https://онлайн-читать.рф/кун-легенды-и-мифы-древней-греции/> (дата обращения: 02.10.2022).

8. Николаева Е. В. Символическое взаимодействие столицы и регионов как механизм формирования социокультурного единства России // Образование и культура: потенциал взаимодействия и ресурсы НКО в социокультурном развитии регионов России: теория и практика социокультурного развития. М. : ИП Лядов К. В., 2017. С. 74-79.

9. Оганов А. А., Хангельдиева И. Г. Преодоление культурного и образовательного консерватизма – путь к новым моделям образования // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 2. С. 128-141.

10. Рачинский А. В., Фёдоров А. Е. Сходные черты в русской и индийской традиционных архитектурах. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/shodnye-cherty-v-russkoy-i-indiyskoy-traditsionnyh-arhitekturah?ysclid=lascj52edz85228365> (дата обращения: 02.10.2022).

11. Садриева А. Р., Ахтямова Р. Х. Проявление идентичности в современной архитектуре Китая. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/proyavlenie-identichnosti-v-sovremennoy-arhitecture-kitaya?ysclid=lascaugp7a126759184> (дата обращения: 19.10.2022).

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

COMPUTER GRAPHICS AND MODERN ART

В статье рассматривается феномен компьютерной графики и цифрового искусства в современном мире; раскрываются характерные особенности цифрового искусства; обозначается важность цифрового искусства и компьютерной графики в современной индустрии и интернет-пространстве.

The article deals with the phenomenon of computer graphics and digital art in the modern world; the characteristic features of digital art are revealed; the importance of digital art and computer graphics in modern industry and the Internet is indicated.

Ключевые слова: современное искусство, компьютерная графика, цифровое искусство, программное обеспечение, интернет, веб-дизайн.

Key words: contemporary art, computer graphics, digital art, software, internet, internet, web-design.

Известно, что всё в окружающем нас мире подвергается процессу эволюции. За несколько десятков и сотен лет было совершено столько открытий и было опубликовано столько изобретений, что было бы тяжело представить нашу жизнь без их наличия в современности. Изменениям подверглась архитектура, музыка, стиль жизни людей и даже стиль в одежде. Инновации двигают наше общество вперед, и несмотря на то, что многие представители предыдущих поколений имеют тенденцию осуждать современную моду и в целом изменения, нельзя отрицать тот факт, что изменения позволяют нашему человечеству двигаться дальше и открывать новые горизонты, в том числе и в искусстве.

В современном обществе все цифровое и компьютеризированное. Мы проверяем электронную почту, читаем разнообразные новостные дайджесты в Интернете, разговариваем и/или переписываемся друг с другом, используя смартфоны. Современная жизнь отличается своей быстротой, многогранностью, а также наличием возможностей в самовыражении и самореализации. Эта многогранность позволила появиться множеству направлений в музыке, кино и в искусстве в целом.

В век повсеместных привлекающих внимание брендов, прокручивания ленты новостей в социальных сетях и блокбастеров в кинотеатрах поневоле можно сделать вывод о том, что изобразительное искусство таким же образом совершило скачок и эволюционировало. Сегодня для реализации какой-либо идеи, будь то вымышленная история, видеоигра или обложка для музыкального альбома, привлекаются художники, занимающиеся визуальной интерпретацией проекта. Тем не менее, на сегодняшний день, в период общей «оцифрованности», виртуальной реальности и оптимизации рабочего процесса, в котором важную роль играет время, тяжело представить художников рисующих логотипы компаний на холстах [5, с. 97].

Скачок в компьютерных технологиях позволил нам пользоваться новым программным обеспечением, которое активно обновляется, а мощности современных устройств позволяют производить огромного масштаба вычисления за считанные минуты, что, в свою очередь, подводит нас к такому феномену, как компьютерная графика [3, с. 10].

«Компьютерную графику» можно трактовать как особую сферу деятельности, в которой компьютерные технологии являются инструментом для синтеза цифровых изображений, обработки с помощью сложных вычислений визуальной информации, источником которой является реальный мир. Помимо этого, компьютерной графикой может называться и результат

деятельности, в процессе которой было задействовано использование компьютерных технологий и вычислений. Сегодня компьютерная графика используется в различных сферах деятельности, среди которых можно выделить фотографию, игры на различных платформах (преимущественно компьютерные), кино, веб-дизайн и дизайн приложений для мобильных телефонов [6].

В современном мире любой продукт должен иметь приятное глазу визуальное отражение. Общая цифровая направленность большинства технологий, особенно с появлением социальных сетей и специализированных платформ, а также запрос современной индустрии в разных областях позволили многим художникам и людям разнообразных профессий создавать изображения формата 2D и 3D, тем самым дав начало относительно молодому направлению, как цифровое искусство [4, с. 8].

Цифровое искусство (Digital Art) можно трактовать как вид современного искусства, которое задействует компьютерную графику в процессе создания цифрового изображения. Оно тесно связано с наукой и техникой, которые лежат в основе его создания и физической сущности. Искусство есть средство выражения человеческих умений и мастерства в творчестве, продуктом которого являются различные произведения, среди которых выделяют: картины (живопись) и скульптуру. Современное искусство выделяется огромной долей субъективности и стремлением не только просвещать зрителя, но и развлекать его. Среди многих характеристик современного искусства можно выделить отхождение от традиционного композиционного строя и попытками отхождения от устоявшихся стандартов.

Социальные сети привлекают аудиторию различными видео, сопоставляют искусство с предпочтениями людей и облегчают процесс взаимодействия между людьми в процессе создания нового произведения.

Производство цифрового искусства поступает непосредственно в Интернет, поэтому традиционные приверженцы (например, издатели, звукозаписывающие компании, магазины видеопроката) больше не монополизируют свои соответствующие рынки. Любой, у кого есть доступ к Интернету, может загружать контент. Каждые шестьдесят секунд на YouTube загружается более восьми часов видео. Никто никогда не сможет потреблять больше, чем небольшую часть доступного сейчас онлайн-контента. Результатом является демократизированный, фрагментированный поток доступной информации/творений, где признанные художники соревнуются с любителями, которые, если они достаточно одарены, могут сами подняться до статуса знаменитости [6].

Веб-сайты могут демонстрировать формы цифрового искусства, такие как анимация и рисунки или картины, размещенные на сайте [3, с. 167].

Синтезированная музыка также считается формой цифрового искусства, потому что технически это возможно только с помощью цифровых технологий. Рисунки, интерактивные инсталляции, скриншоты, цифровая печать на холсте и инсталляции фотографий – все это считается формами цифрового искусства.

Как упоминалось ранее, искусство может восприниматься как цифровое, в случае если то, в свою очередь, было создано с помощью специализированного программного обеспечения на персональном компьютере (или портативном устройстве) [8].

Зачастую полученный в процессе цифрового творчества результат тяжело отличить от картин традиционного плана, но процесс создания работы в корне отличается характерными проблемами и достижениями [1, с. 47]. Выбор инструментария для создания цифрового произведения искусства требует особой доли избирательности и экспериментов с подбором наиболее удобных для художника средств. Многих художников заинтриговал тот факт, что окончательную версию цифрового произведения искусства трудно предсказать, когда процесс включает в себя несколько программных приложений. Вариации оригинальной концепции могут варьироваться от поразительных, до неприятных человеческому глазу. К счастью, процесс создания цифрового произведения искусства при помощи компьютерной графики можно обратить, если конечный результат не соответствует ожиданиям художника.

Сегодня существует множество приложений и программ, с помощью которых создаются изображения. Среди них можно выделить самые популярные, такие как:

- Photoshop – универсальное приложение для редактирования фотографий, которое используется цифровыми художниками для рисования [7].
- Zbrush – программа для создания скульптуры в 3D, выделяется наличием возможности создания органических форм, имитируя пластилин.
- Blender/Autodesk Maya – программы для 3D-моделирования различных объектов.

Разумеется, программ и приложений, с помощью которых создается цифровой контент, намного больше, но в целом их функционал схож в большинстве моментов, но может различаться по инструментарию.

Помимо этого, обязательным инструментом для создания CG-изображения является графический планшет, который выделяется чувствительностью к нажатию, тем самым позволяя контролировать мазки на цифровом холсте. Как правило, они подразделяются на экранные планшеты и цифровые доски, без экрана.

Существует суждение о том, что цифровое искусство не является настоящим искусством, поскольку оно создано с помощью компьютера, и не имеет физического воплощения, что может позволить создать множество копий работы. Когда традиционный художник создает произведение искусства, оно единственно в своем роде, оно существует физически. Поскольку цифровой файл хранится в электронном виде и может быть воспроизведен со всеми неповрежденными элементами, поневоле можно задаться вопросом о том, как подобная работа может соотноситься с концепцией оригинала. Некоторые цифровые художники делают печать одного экземпляра из своего файла и, таким образом, имеют один оригинал. Некоторые цифровые художники выпускают свои работы ограниченным тиражом, другие же создают открытые издания.

Цифровые технологии и художественное выражение теперь неразрывно связаны и коррелируют друг с другом. Данный синтез компьютерных технологий, дизайнерских решений и самого искусства стал возможен благодаря тесной связи математики, инженерии, науки и творческого процесса. На сегодняшний день первостепенная задача рядового цифрового художника – использование современных цифровых технологий и инструментария для создания такого изображения, которое могло бы запомниться зрителю и повлиять бы на его чувства, интригуя и развлекая его.

Большинство онлайн-изображений так или иначе были эстетически улучшены. Многие онлайн-изображения изначально были созданы художником, работавшим в другой среде, но теперь они широко распространяются в Интернете. Оригинальные онлайн-изображения, напротив, генерируются программным обеспечением для компьютерной графики, которое использует виртуальный холст и инструментарий с кистями, цветами и другими полезными функциями.

Множество из этих инструментов существует исключительно в цифровом арт-пространстве, что придает произведениям искусства в данной сфере потенциальной многоуровневости и сложности, которой можно достичь относительно легко с опытом.

Многие современные художники переходят с традиционных материалов на цифровые. Самая популярная интернет-платформа для размещения цифровых работ под названием Artstation насчитывает 3,8 миллионов активных пользователей каждый месяц [2]. Объясняется данный феномен следующими особенностями современного цифрового искусства:

- корость исполнения работ
- доступность в медиа
- возможность синхронизации программного обеспечения
- удобство хранения цифровых работ
- возможность устроиться на хорошую работу
- возможность продавать работы
- возможность свободного редактирования произведения
- удобство распространения работ
- относительная бюджетность по сравнению с традиционными материалами

На первый взгляд может показаться, что цифровое арт-пространство выделяется простотой в исполнении и доступностью для любого человека. Компьютерная графика в поле живописи и скульптуры, и даже моделирования имеет свои требования для того, чтобы про-

изведения современного художника были узнаваемыми. Среди необходимых требований для коммерческого успеха современного произведения искусства выделяется ряд требований, в зависимости от рода деятельности творца:

- знание программного обеспечения
- знание теоретической составляющей живописи
- знание анатомии
- скорость исполнения работы
- узнаваемые черты, стиль работ
- умение работать с правками.

По итогу можно сделать вывод о том, что в современном мире существуют разнообразные формы искусства, очень часто перекликающиеся между собой. Многие из них были воплощены благодаря компьютеру и разнообразным техническим средствам (видео и изображения, созданные на компьютере), а многие другие совершенствуются и становятся более доступными с помощью улучшенных технологий в области компьютерного оборудования и инноваций в целом. Компьютерная графика стала важным инструментом в создании запоминающихся художественных образов в современной индустрии, в то время как цифровые художники стремятся к привлечению аудитории к продукту, регулярно выпуская множество работ, вызывающие определенные эмоции. Споры о том, является ли цифровое искусство искусством как таковым, и множественные сравнения с укоренившимися видами и течениями в искусстве порождают многих современных исследователей активно изучать данный феномен.

Примечания

1. Турлюн Л. Н. Компьютерная графика как особый вид современного искусства. Барнаул : Алтай. гос. ун-т, 2014. 100 с.
2. Artstation : [сайт]. URL : <https://www.artstation.com/> (дата обращения: 13.10.2022).
3. Климентьев К. Е., Кудрина М. А. Методы и средства компьютерной графики : учеб. пособие. Самара, 2005. 168 с.
4. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб. : Алетея, 2010. 432 с.
5. Triyono B. Digital art and the future of traditional arts. Music Scholarship, 2021. P. 96-110.
6. The Digital Art revolution // OWDT. URL : <https://owdt.com/the-digital-art-revolution/> (дата обращения: 25.10.2022).
7. Martin Evening. Adobe PhotoShop CS6 for PhotoGraphers. Published by Elsevier Ltd. Kidlington. Oxford, UK, 2012. 769 p.
8. Hiroshi K. What Is Computer Art? Artist and Computer. ByR. Harmony Books, 1976. 170 p.

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ

THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON ARTS AND CRAFTS EDUCATION

В декоративно-прикладном искусстве взаимодействие ремесла и творчества формирует уникальные основы традиционной культуры. Современное развитие цифровых технологий не только изменило форму массового производства художественного творчества, но и бросило вызов образованию в области искусства. Цифровизация искусства привела к созданию новых программ проектирования традиционных ремесел в народном искусстве. Традиционные техники декоративно-прикладного искусства в процессе обучения на основе цифровых технологий преобразуются в инновационные форматы передачи информации, что, с одной стороны, влияет на утрату этнокультурных ценностей, с другой стороны, сохраняет традиции.

Interaction of craft and creative activity forms the unique basis of the arts and crafts. Modern development of digital technologies not only changed the mass production of art but challenged the art education. Digitalization of art leads to the creation of new ways of designing traditional crafts in the popular art. Traditional techniques of arts and crafts transform into innovative data communication while teaching based on digital technologies. That is on the one hand caused losing the ethno-cultural values, but preserves the traditions on the other.

Ключевые слова: современное художественное образование, цифровые технологии, традиционная культура, декоративно-прикладное искусство, ремесла.

Keywords: modern art education, contemporary art education, digital technologies, traditional culture, arts and crafts, crafts.

В процессе развития современной системы образования в области декоративно-прикладного искусства цели обучения и социальные обязанности постоянно меняются и развиваются в соответствии с требованиями времени. На современном этапе на преподавание декоративно-прикладного искусства влияют цифровые технологии. Анализируя преимущества и ценность цифровых технологий в обучении искусства ремесла, мы можем выделить основные вопросы развития декоративно-прикладного искусства в образовании.

1. Цифровая эпоха расширила объект обучения декоративно-прикладному искусству.

Прогресс цифровых технологий буквально изменил нашу жизнь, и это влияние гораздо более быстрое и глубокое, чем любые другие социальные изменения в истории, с постоянным совершенствованием цифровых технологий аппаратного и программного обеспечения. С построением и совершенствованием системы современного художественного образования и развитием общества до уровня удовлетворения материальных потребностей, статус декоративно-прикладного искусства изменился, демонстрируя следующие тенденции: от индивида к массе, от музеев к галереям, от чистого искусства к коммерческому. В современном искусстве можно увидеть многие традиционные элементы искусства и красоты, такие как деревянная мебель, поделки из золота и серебра, резьба по нефриту, красильное и ткацкое ремесло и т.д. Цифровая эпоха вызвала у людей познавательную жадность и стремление к искусству и ремеслам, которые уже не далеки от широкой публики и все чаще отражаются в эстетике жизни. Это важное расширение функции образования в области декоративно-прикладного искусства, а также объективный факт, что цифровая эпоха оказывает влияние на современную социальную жизнь.

2. Цифровая эпоха предъявляет требования к образованию в области декоративно-прикладного искусства.

Быстрота, индивидуальность и обмен – эти понятия являются характеристиками нынешней эпохи, влияющими на все аспекты жизни, от потребления до опыта. Традиционные методы обучения декоративно-прикладному искусству не могут полностью соответствовать ритму нынешней эпохи. Проблема максимального использования времени для обучения с помощью рациональных и научных методов заключается в ускорении технического контента.

Декоративно-прикладное искусство состоит из двух важных элементов: техники ремесла и эстетического подтекста. Особенности обучения технике определяют, что некоторые области ремесленной техники не могут быть «освоены» за короткий промежуток времени. Поэтому для студентов, которые не являются практиками традиционного декоративно-прикладного искусства, должны создаваться условия для освоения народного искусства. Эстетические потребности современной молодежи отличаются, поскольку образовательный опыт индивида влияет на уровень познавательной деятельности [1]. Что касается преподавания, то оно не полностью зависит от времени и многократной практики, а больше от расширения методов и широты мышления, в ходе которого техники ремесла отрабатываются больше через практическую работу, чтобы лучше понять эстетический опыт того периода. Помимо отработки техник и преподавания критериев оценки, от преподавателей требуется обдумать и уточнить причинно-следственные связи между техникой и эстетикой, а также использовать цифровые методы обучения для материализации и преподавания пунктов знаний.

3. Цифровые технологии повышают эффективность преподавания декоративно-прикладного искусства.

Формально цифровые технологии содержат два элемента – программное и аппаратное обеспечение. Программное обеспечение позволяет аппаратным средствам максимально повысить свою эффективность, а улучшение параметров аппаратных средств побуждает к разработке совместимого программного обеспечения.

Во-первых, программное обеспечение. Интернет+, Индустрия 4.0, Большие данные содержат в себе цифровые технологии. Bigdata – это типичная программная функция цифровых технологий, которая создает виртуальные сцены и пространства с помощью цифровых технологий для удовлетворения опыта, который невозможно получить в реальной жизни. Что касается образования в области декоративно-прикладного искусства, то использование программного обеспечения для автоматизированного проектирования все чаще применяется в рамках учебной программы. Программное обеспечение на основе цифрового проектирования обеспечивает точность, эффективность и воспроизводимость, которых ранее невозможно было достичь вручную. Программное обеспечение на основе электронных устройств также изменяется соответственно расширению форм этих устройств. Люди могут заниматься творчеством не только дома и в офисе, но и с помощью мобильных телефонов в метро, и даже с помощью мобильных устройств в пути, чтобы облететь весь мир на самолете, что было невозможно в прошлом.

Во-вторых, аппаратное обеспечение. 3d печать является одним из представителей аппаратного обеспечения в цифровую эпоху, это новая технология быстрого прототипирования, по сути, новый тип обработки дизайна, с эффективными и интуитивно понятными функциями, используемыми в различных областях производства. Аппаратное обеспечение как важное практическое учебное оборудование в процессе обучения, с увеличением национальных инвестиций в образование, школы имеют R & D.

Процесс обучения искусству и ремеслу находится в непрерывной модернизации оборудования, поэтому существует необходимость постепенно обновлять технологию для эффективного обучения. Например, через 3d-принтер выводят скульптурную форму, используя синтетические материалы вместо глины с получением более точный размер и соответствующего образца. Процесс демонстрации также можно контролировать и воспроизводить, через программное обеспечение.

С помощью цифрового оборудования и программного обеспечения процесс обучения можно материализовать виртуальные данные. В 2005 году Cuisinart и Suntory сотрудничали для разработки новых продуктов «MYBOTTLED RINKdrop» при внедрении 3d принтера, от первоначальных 2 до 3 недель, чтобы сократить время до 1 до 2 дней, неоднократного испы-

тания до оптимального решения. Без 3d-принтера невозможно разработать «MYBOTTLE-DRINKor».

На протяжении развития декоративно-прикладного искусства было создано множество работ, выполненные с использованием новейших технологий обработки и производства, отражающих самые передовые технологии исторического времени [2]. Сегодня сообщество декоративно-прикладного искусства избегает внедрения подобных технологий быстрого прототипирования, возможно, опасаясь, что, когда компьютеры и машины заменят ручную работу, ценность декоративно-прикладного искусства перестанет существовать [3].

Анализируя влияние цифровых технологий на развитие искусства и ремесла, мы приходим к следующим выводам. Во-первых, цифровые технологии могут быть использованы как инструмент и метод обучения. Во-вторых, использование методов обучения на основе цифровых технологий создает новые возможности как сохранения декоративно-прикладного искусства, так и для создания нового формата обучения в соответствии с потребностями современного образования.

Примечания

1. Медведевских В. С. Народное декоративно-прикладное искусство как средство формирования художественной культуры студентов педагогического колледжа : дис. ... канд. пед. наук. Оренбург, 2002. 173 с.

2. Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. М. : Искусство, 1982. 577 с.

3. Дин Чаоань. Взгляд на образование в области искусства и ремесел с точки зрения развития декоративно-прикладного искусства. Шанхайское искусство и ремесла, 1994.

СОХРАНЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ МЕДИА

PRESERVING CHINESE TRADITIONAL CULTURE THROUGH DIGITAL MEDIA

В современном мире не только военная мощь и ресурсы определяет силу и положение государства на мировой арене, в большой степени ими становятся технологии, образование, культура. Конец XX – начало XXI вв. характеризуются активными межкультурными контактами, оказывающими влияние на сохранение традиционной культуры. В статье рассмотрено использование концепции «мягкой силы» для сохранения китайской культуры с помощью видеохостинга Доуин.

Nowadays, military power and resources are not the only things that determine the strength and position of the state on the world stage, they are technologies, education and culture to a greater extent. The end of the XX and the beginning of the XXI centuries are characterized by active intercultural contacts that have an impact on the preservation of traditional culture. The article discusses the use of the concept of «soft power» to preserve Chinese culture with the help of Dowin video hosting.

Ключевые слова: традиционная культура Китая, «мягкая сила», информационные технологии, цифровые медиа, видеохостинг Доуин.

Key words: Chinese traditional culture, soft power, information technology, digital media, Dowin video hosting.

Развитие информационно-коммуникативных технологий создает фундамент для развития информационной культуры, обуславливает появление как положительных, так и отрицательных факторов, влияющих непосредственно на человечество. Требования времени по внедрению инновационных форм получения, хранения и трансляции информации в современном социуме обусловило всё большее развитие информационной среды в соответствии с потребностями человека. Культура, традиционные ценности становятся ресурсами, влияющими на национальные интересы, называемые «мягкой силой».

Китайские мыслители Лао-цзы, Конфуций, Сунь-цзы еще в середине I тысячелетия до нашей эры полагали мягкую силу как возможность управления государством и воздействия на другие народы. История Китая демонстрирует, что в этом китайцы достигли значительных успехов. Так, в трактате «Дао Дэ Цзин» Лао-цзы показана ее специфическая суть: «В поднебесной самое мягкое одерживает верх над самым твёрдым» [1]. А в трактате «Искусство войны» Сунь-цзы представлены стратагемы мягкой силы: «создавайте выгодные условия», «используйте мягкие средства, чтобы побороть силу», «избегайте сильных сторон противника, используйте его слабости» [2].

По мнению А.И. Харитоновой, «Сунь-цзы утверждает, что военные действия важны лишь в качестве комплексного подхода к вопросу безопасности, а военные хитрости, такие как обман противника и подрывание его тылов, секретные логические приготовления и избежание поражений и потерь, представляют большую важность, чем непосредственно сам бой» [4, с. 114].

В конце XX века в Китае вопрос применения мягкой силы актуализируется. Так, в 2007 году Ху Цзиньтао на XVII съезде КПК представил культурно-цивилизационную концепцию как основу национальной политики. Культуроцентричность стала важным направлением и при Си Цзиньпине, а сохранение и популяризация традиционной культуры – одной из приоритетных задач культурной политики Китая. В 2014 году Си Цзиньпин объявил, что развитие

мягкой силы Китая может быть достигнуто через способность государства к глобальным коммуникациям и его способность создавать хорошую систему связи, что было представлено в концепциях «Азиатско-Тихоокеанская мечта», «Китайская мечта», «Морской шелковый путь XXI века», «Экономический пояс Шелкового пути» и другие. Таким образом, Китай получил возможность играть ключевую роль в программах помощи в целях развития и государственных инвестиций во многих других странах.

Важнейшим компонентом распространения культуры являются информационные технологии. С помощью сети Интернет создаются благоприятные условия для культурного обмена по всему миру. Китай успешно закрепился на рынке информационных технологий, внесших существенный вклад в развитие науки и становления сектора информационно-коммуникационных технологий, способствующих укреплению всей экономики. Поскольку интернет в Китае имеет ряд отличительных особенностей, основной из которых является запрет на многочисленные мировые социальные сети и другие сайты. Китайская аудитория имеет в своем распоряжении гораздо большее количество популярных и внутригосударственных социальных сетей, аналогов западных цифровых медиа: WeChat, Sina Weibo, Tencent QQ и Douyin и другие.

Так, китайская компания ByteDance в 2018 году запустила новую версию своего видеохостинга Douyin предназначенную для международного использования. Название международной версии TikTok известно во всех уголках планеты. В 2022 году видеохостинг имеют более 1 миллиарда активных пользователей в месяц. Кроме развлекательного контента, на платформе множество видеороликов, связанных с культурными особенностями. Это касается как китайской версии, так и мировой.

Однако в китайской версии культурные и национальные мотивы являются неотъемлемой частью любых направлений развлекательного контента. В отчете 2019 года «Бум традиций: короткометражные видео и исследование традиционной культуры» было отмечено, что одной из главных тем, представленных видеохостингом Douyin, является традиционная культура Китая. Просмотров у 65 миллионов коротких видео, которые, по мнению Сяо Цзюня, являются наиболее эффективными в эпоху информатизации, 16,4 миллиарда раз [3]. Отмечается, что в пятерку популярных традиционных культурных категорий входят: каллиграфия и живопись, традиционные ремесла, опера, боевые искусства и народная музыка (см. Приложение 1).

В отчете также говорится о создателях традиционного контента, которых на платформе Douyin более 2 тысяч, а также около 400 звездных ванхунов, создающих традиционный контент. Например, актеры оперы Хуанмэй в Аньхое, Хэнаньской оперы в Хэнань и оперы Циньцян в Шэньси вошли в тройку самых популярных оперных видео на платформе. После успеха видеороликов с актерами опер, разработчики видеохостинга Douyin выпустили «стикер-маску» на тему Пекинской и Сычуаньской опер (см. Приложение 2). «Стикер-маски» были использованы более 6 миллионов раз, а объем распространения превысил 1,2 миллиарда.

Кроме того, чтобы активно способствовать «буму традиционной культуры», руководитель партнерской программы Douyin по нематериальному культурному наследию Чен Хайфэн и его команда связались с музеями в различных провинциях и городах по всей стране и запустили проект «H5» (см. приложение 3, 4, 5, 6). Данный проект создан с целью дать возможность пользователям увидеть экспонаты национальных музеев разных провинций. Проект представляет собой видеоролики, выпускаемые на платформе. Все видео связывает общая сюжетная линия и напоминает мультфильм «История игрушек», в которой рассказывается об интересном взаимодействии между различными экспонатами после того, как наступает ночь, и охранник музея выключает свет. Технологии проекта «H5» дает возможность экспонатам «оживать». На видео артефакты с многовековой историей «освобождают себя»: они танцуют под современную музыку, повторяют тренды, произносят и показывают юмористические слэнговые выражения и жесты: «пора показать настоящие технологии» («是时候表演真正的技术了»), звукоподражание поцелую «чмок» (么么哒), сложить пальцы сердечком (интернет-мем) (比心比心) [5].

По сравнению с государственными культурными программами, такими как «национальное сокровище» (国家宝藏) от Центрального телевидения Китая (CCTV), проект «Н5» можно считать более инновационным. Большинство людей воспринимает музейные экспонаты недостижимыми и оттого они становятся все менее привлекательными для молодого поколения. Поэтому антропоморфное представление этих национальных сокровищ улучшает доступ к их пониманию для молодежи. Репрезентация культурных памятников через различные технологии, такие как 3D, CGI, SLAM и другие, создает контраст, который заставляет пользователей интересоваться подобным контентом, ставить лайки и комментировать. Всего через 4 дня после запуска проекта общее количество просмотров превысило 118 миллионов. Такая попытка распространения традиционной культуры не только повысила узнаваемость культурных артефактов среди молодых людей, но также привлекла внимание к мероприятиям, проводимым музеями.

Стоит также отметить особое влияние контента китайской версии Douyin на мировую. Хотя две версии приложения не пересекаются друг с другом, в виду того, что китайская версия доступна лишь на территории КНР и без китайского номера у пользователя нет возможности пройти идентификацию. Однако это не мешает видеороликам из одной версии появляться в другой и набирать многомиллионные просмотры. Так, китайские видео об уличной моде завирусились в TikTok, набрав около 10 миллионов просмотров (см. Приложение 7).

Таким образом, основу возрастающего регионального и глобального позиционирования Китая стали составлять не только успехи его экономики как результат специфических рыночных реформ и активной интеграции в мировую экономику. Мощное воздействие на этот внутренний и внешний процесс инновационного развития оказывают ценности культуры китайской цивилизации, концептуально выраженные в понятии «мягкая сила». Концентрируя в себе государственные интересы и разнообразные национальные приоритеты, они представляют собой ценностную основу стратегий построения китайского гармоничного общества и создания нового международного гармоничного мира. Развивая свою мягкую силу, Китай придерживается своей давней истории, традициям и культуре. Правительство Китая активно реализует различные проекты по продвижению национального языка, культуры и образования, используя все современные способы, включая цифровые медиа. Нет сомнений в том, что такая политика не только позволяет поддерживать связь со своими гражданами, но и усиливает присутствие китайского фактора за рубежом.

Примечания

1. Мялль Л. Я. К пониманию «Дао-Дэ Цзина» // Языки и культура народов Востока и их рецепция в Эстонии. Тарту : ТГУ, 1981. С. 17. (Ученые записки Тартуского гос. ун-та ; вып. 558. Труды по востоковедению ; [т.] 6).

2. Сюнь Цзы. Искусство войны. М. : АСТ, 2021. 160 с.

3. Сяо Цзюнь. «Douyin снова делает традиционную культуру центром общественной жизни» // Информационное агентство «Новости Джиму», 21.05.2019. (на кит.: 武大肖珺: 抖音使传统文化再次走入社会生活中心, «极目新闻», 2019.05.21.). Xiao Jun from Wuhan University «Douyin brings traditional culture into the center of social life again» // Jimu News Agency. 2019.05.21.

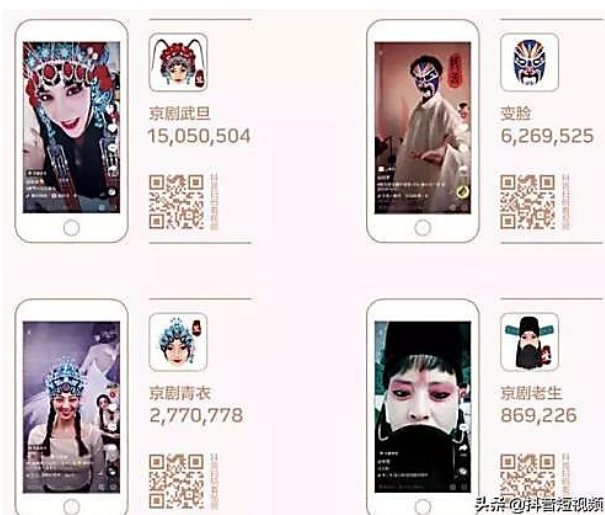
4. Харитонов А. И. «Мягкая сила» с китайской спецификой // Вестник РГГУ. Сер.: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. 2017. № 1(7). С. 113-120.

5. Криптонит. Маркетинговое наблюдение: музей Сицзин онлайн, а культурные реликвии танцуют на Douyin «Dangdang» // Информационное агентство «36 Криптонит». 18.05.2018. (на кит.: 营销观察.戏精博物馆上线,文物在抖音里跳起了 «当当当», «36 Kr». 18.05.2018). 36 Kr Marketing Observation «The Xijing Museum is online, and cultural relics dance «Dangdangdang» on Douyin» // 36 Kr News Agency. 2018.05.18.

Приложение



1. Пятерка популярных традиционных культурных категорий на платформе видеохостинга Douyin.



2. «Стикеры-маски» Пекинской и Сычуаньской опер на платформе видеохостинга Douyin.



3. «Оживающие» экспонаты в рамках проект «H5».



4. «Оживающие» экспонаты в рамках проект «Н5».



5. «Оживающие» экспонаты в рамках проект «Н5».



6. «Оживающие» экспонаты в рамках проект «Н5».



7. Китайская уличная мода с использованием традиционного китайского костюма Ханьфу.

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖА РЕГИОНА**THE ROLE OF MUSICAL CULTURE IN THE IMAGE OF THE REGION FORMATION**

В статье рассматривается роль и влияние музыкальной культуры на формирование имиджа региона. Дается определение понятия «имидж региона» и факторов, способствующих его реализации за счет средств музыкальной культуры. Приведены примеры инструментов и механизмов продвижения территориального имиджа.

The article examines the role and impact of musical culture on the formation of the image of the region. A general overview of the concept of “the image of the region” and the factors that contribute to its realization using the musical culture instruments are given. Examples of tools and mechanisms for promoting the territorial image are given.

Ключевые слова: музыкальная культура, имидж, имидж региона, имидж территории, формирование имиджа региона, региональная культура.

Keywords: musical culture, image, image of the region, image of the territory, formation of the image of the region, regional culture.

Современное развитие регионов все больше связано с формированием имиджа территории. Страны и города хотят иметь свой уникальный образ, который поможет увеличить поток туристов, привлечет инвестиции и позволит развивать региональные культурные продукты и креативную экономику. Музыкальная культура как один из ресурсов для формирования территориального имиджа может играть в этом значительную роль. В современных социально-гуманитарных исследованиях понятие «регион» трактуется с разных методологических позиций. В целом под регионом понимается «область, район; часть страны, отличающаяся от других областей совокупностью естественных и исторически сложившихся относительно устойчивых экономико-географических и иных особенностей, нередко сочетающихся с особенностями национального состава населения» [2]. Имидж региона во многом соотносится с понятием имиджа территории и представляет собой совокупность разнообразных элементов формирующие целостный образ местности, города, страны и т.д. Факторы, оказывающие влияние на формирование имиджа региона, могут включать политические, экономические, культурные составляющие.

Культурной составляющей имиджа могут выступать традиции и обычаи, культура этноса, менталитет, архитектура, достопримечательности, национальные символы, одежда, музыкальная культура и другое [5]. При этом существуют разные подходы к понятию «имидж региона». Например, Важенина И.С. и Важенин С.Г. дают следующее определение: «Имидж территории – это набор ощущений и образных, эмоционально окрашенных представлений людей, которые возникают по поводу природно-климатических, исторических, этнографических, социально-экономических, политических, морально-психологических и других особенностей данной территории» [1].

Важность обращения к музыкальной культуре способной повлиять на имидж региона, обусловлена тем, что музыка является неотъемлемой частью жизни каждого человека и может способствовать конструированию благоприятного образа города, страны. В качестве примеров можно привести устойчивые ассоциации, которые связаны с городами и их музыкальной культурой. Можно уверенно сказать, что Лондон признанная музыкальная столица рок-н-ролла и одна из музыкальных столиц мира. Нью-Йорк зачастую ассоциируется с местом, где зародились хип-хоп культура и рэп-музыка. Новый Орлеан по праву считается родиной и столицей джазовой музыки. Города юга США Атланта и Хьюстон в сообществе рэп-музыкантов

и слушателей соотносятся с южным американским рэпом и «новым» звучанием, задавшим тенденции в современной популярной музыке последних лет. Представления о Санкт-Петербурге закрепились в сознании многих людей как со столицей русского рока, а Екатеринбург четко ассоциируется с уральским роком.

Отдельно следует отметить фестивали различных музыкальных направлений. Примером успешно реализованного фестиваля является ежегодный крупнейший зимний музыкальный фестиваль фолк-музыки «Celtic Connections», проводящийся в Глазго. Именно данный фестиваль сделал город мировой столицей фолк-музыки [4].

В Республике Бурятия одним из имиджевых событий является международный музыкальный фестиваль «Голос кочевников» (Voice of Nomads), позиционирующийся как этномusic (world music). Он проводится каждый год, начиная с 2009 года, и в настоящее время является одним из самых масштабных на огромной территории от Урала до Приморья. В основу концепции фестиваля заложена идея этнофутуризма «особого отношения к этническому многообразию культуры, обращенного не в прошлое, а в будущее», где «национальная культура рассматривается как динамичная и меняющаяся во времени» и кочевой культуры, сущность которой выражена в том, что «кочевники – это символ динамики, движения и свободы, это все мы» [3]. «Голос кочевника» сегодня представляет собой уникальное социокультурное пространство, включающее в себя специфику городской, традиционной, национальной культур.

За счет подобных мероприятий формируется имидж региона, поскольку происходит межкультурный диалог представителей разных музыкальных культур и традиций народов мира. Несмотря на различия в песенных, исполнительских традициях и жанровых особенностях, создается единое музыкальное пространство в рамках конкретного фестиваля. География участников очень разнообразна и расширяется с каждым годом. За многолетнюю историю фестиваля на сцене выступали коллективы из Бурятии и других регионов России, Армении, Белоруссии, Бельгии, Болгарии, Бразилии, Венгрии, Грузии, Зимбабве, Испании, Кении, Китая, Монголии, Нигера, Норвегии, Польши, США, Украины, Франции, Южной Кореи, Ямайки, Японии и других стран [3]. В связи с этим уверенно можем сказать, что фестиваль «Голос кочевников» и музыканты из Бурятии создают устойчивую ассоциативную отсылку к региону, способствуя формированию образа республики как внутри, так и за ее пределами. В сохранении национальных традиций заметную роль играет творчество музыкантов не только этнического направления, но и рок, рэп, поп-музыки. Это позволяет транслировать имидж республики на людей разного возраста, социального статуса, материального положения и т.д., что, несомненно, расширяет аудиторию, на которую он воздействует.

Отдельно следует выделить, помимо категории имиджа, такое понятие, как «бренд», который в разной степени может влиять на имидж региона. Обратившись к определению «бренда» специалиста по территориальному имиджмейкингу Г. Шаталова, отметим, что брендом называют «совокупность непреходящих ценностей, отражающих неповторимые оригинальные потребительские характеристики региона и регионального сообщества, получившие общественное признание и известность, пользующиеся стабильным спросом потребителей» [2]. Некоторыми исследователями бренд региона определяется экономической составляющей. Например, учитывая коммерческий успех театра «Байкал», коллективов «Семейские янтари», «Сибирский сувенир», «Намгар», можно сказать с уверенностью, что они, действительно, являются брендом Бурятии. При этом имеется целый ряд коллективов, которые экономически нерентабельны, но оцениваемые жителями республики как бренд. Здесь экономический подход не является доминирующим в осмыслении бренда с позиций объекта культуры, творческого наследия, культурной ценности, традиций и т.д. Спрос на академические, народные, популярные музыкальные направления является отражением потребительских предпочтений и конкурентных преимуществ именно своего музыкального культурного продукта. Другими словами, несмотря на низкую экономическую оправданность, что не является основной целью многих коллективов Бурятии (особенно фольклорных), они играют значительную роль в формировании имиджа региона.

На территориях, где проводится достаточное количество разнообразных праздников, конкурсов, фестивалей, спортивных соревнований, имеется возможность общения, обмена

опытом, непосредственного представления своей музыкальной культуры и знакомство с культурой других народов, можно использовать для расширения территории трансляции и продвижения музыкального продукта. Также за счет подобных мероприятий формируется имидж региона, поскольку происходит межкультурный диалог представителей разных музыкальных культур и традиций народов мира. Несмотря на различия в песенных, исполнительских традициях и жанровых особенностях, создается единое музыкальное пространство в рамках конкретного события. В процессе трансляции имиджа акцент может делаться на материальных и духовных ценностях, создавая устойчивую ассоциативную отсылку к региону.

Таким образом, при правильно сконструированном имидже региона можно актуализировать традиции и нормы, достижения и историческую память народов конкретной территории. В ходе разработки имиджа могут быть восстановлены памятники культуры, являющиеся визитными карточками региона, обращается внимание на развитие народных промыслов, создается инфраструктура, реализуются различные социокультурные проекты, направленные на поддержку национальной, традиционной культур с возможностью их включения в культурные индустрии и креативную экономику.

Примечания

1. Важенина И. С., Важенин С. Г. Имидж и репутация как стратегические составляющие нематериальных активов территории // Экономика региона. 2015. № 3. С. 95-103.
2. Гавра Д. П., Таранов Ю. В. Имидж территориальных субъектов в современном информационном пространстве : учеб. пособие. СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, Высш. шк. журн. и массовых коммуникаций, 2013. 155 с.
3. «Голос кочевников». «Байкал-Бурятия» — международный музыкальный фестиваль в Бурятии. URL : <https://voiceofnomads.ru/orus/> (дата обращения: 28.11.2022).
4. Козодаева М. Креативный город: как фестивали создают имидж территории. URL : <https://thewallmagazine.ru/festivals-as-image-makers> (дата обращения 28.11.2022).
5. Переладова Е. С. Имидж региона: структура и факторы // Молодой ученый. 2019. № 30 (268). С. 82-83.

ПЛЕНЭР КАК СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА

PLEINAIR AS A MODERN ART PRACTICE

Современная пленэрная живопись сложилась в результате работы художников на открытом воздухе. Свои полотна живописцы создают на основе непосредственного изучения природы в условиях естественного освещения. Ярким явлением последнего десятилетия в дальневосточной зоне стал художественный проект «Баргуджин-Токум». Он проводится с 2017 года ежегодно на побережье озера Байкал, в Баргузинском и Курумканском районах Республики Бурятия. Его участники – художники России, Китая, Монголии, Японии и США. В его программе – выезды на объекты, выставки, мастер-классы, творческие вечера. Важный момент – работа со студентами художественных специальностей и учащимися ДШИ.

Modern plein-air painting has developed as a result of the work of artists in the open air. The painters create their canvases studying nature directly in natural light. The art project «Bargujin-Tokum» has become a striking phenomenon of the last decade in the Far Eastern zone. It has been held annually since 2017 on the shores of Lake Baikal, in the Barguzinsky and Kumurkan districts of the Republic of Buryatia. Its participants are artists from Russia, China, Mongolia, Japan and the USA. Its program includes visits to the objects, exhibitions, master classes and creative evenings. An important point is working with students of art specialties and students of the Secondary School.

Ключевые слова: художник, живопись, изобразительное искусство, пленэр, производство.

Keywords: artist, painting, fine art, plein air, artwork.

Современная пленэрная живопись сложилась в результате работы художников на открытом воздухе. Свои полотна живописцы создают на основе непосредственного изучения природы в условиях естественного освещения, стремясь наиболее полно воспроизвести ее реальный облик.

Формируемая еще мастерами итальянского Возрождения и художниками XVII века, эта традиция максимально проявилась в первой половине XIX века, например, в творчестве Д. Констебла – в Великобритании, А.А. Иванова – в России. Достойными продолжателями пленэрного рисования в середине XIX века выступили мастера барбизонской школы, а во второй половине XIX века эти традиции стали основой для творчества мастеров импрессионизма. Во Франции это К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуара, А. Сислея и другие, в России – В.Д. Поленов, В.А. Серов, И.И. Левитан, К.А. Коровин, И.Э. Грабарь и другие. С этого времени и до наших дней работа на пленэре ложится в основу обучения начинающих живописцев. И сегодня многие художники-пейзажисты по-прежнему создают свои произведения на пленэре.

Специфика живописи на открытом воздухе диктует применение различных способов работы, повышает творческий опыт художников. При работе на пленэре проявляется не просто умение пользоваться языком изобразительного искусства, но и умение видеть в окружающей жизни интересное, находить в простых мотивах величие и красоту природы, зодчества, а также донести до зрителей ее эмоционально-образное содержание.

Одним из ярких явлений этого порядка в последнее десятилетие в дальневосточной зоне, с точки зрения автора статьи, стал художественный проект «Баргуджин-Токум». Организаторами проекта выступают представители бизнес-сообщества Баир и Дысыма Будаевы, а художественную часть определяет Региональный Союз художников Бурятии в лице председателя, заслуженного художника Республики Бурятия Евгения Болсобоева.

Начиная с 2017 года по настоящее время¹ было проведено семь² художественных пленэров, в которых приняли участие свыше 200 мастеров разных видов изобразительного искусства. Традиционно костяк мероприятия оставляют художники из Бурятии, а также близлежащих регионов – Иркутск, Красноярск, Чита. С каждым годом ширится круг художников. В настоящее время он охватывает мастеров из Москвы и С-Петербурга, Владивостока и Хабаровска, и других городов нашей страны. Важной составляющей проекта является участие в нем зарубежных коллег. На берегах Байкала работали монгольские (2017, 2018, 2019, 2022), китайские (2017, 2018, 2019), японские (2018) и американские (2019) мастера.

Одна из целей проекта арт-резиденции Баргуджин-Токум – организация на высоком организационном и техническом уровне творческих мероприятий с участием талантливых молодых художников и дизайнеров Байкальского региона, имеющие важное значение для развития изобразительного искусства и дизайна Восточной Сибири и Забайкалья.

Поэтому с первых дней в команду пленэра привлекаются молодые люди – студенты учебных заведений Прибайкалья. В разные годы в состав включались студенты Восточно-Сибирского государственного института культуры, Бурятского республиканского педагогического колледжа и других, а также учащиеся ДШИ со своими наставниками. Для начинающих авторов работа бок о бок с известными мастерами – прекрасная школа роста и развития. Ведь в программу пленэра всегда включается проведение мастер-классов именитых участников. Так, в 2019 году в пленэре принимали участие полтора десятка студентов и художников-педагогов сибирского региона, для которых своими секретами поделились Б. Дугаржапов, И. Сиразиев, Л. Шаликова, А. Кобыльцов и Хэшэгэбату (Китай). Практически ежегодно в конце творческой недели участники пленэра встречаются с местными школьниками, обучающимися в ДШИ пп. Усть-Баргузин и Баргузин, рассказывая о своем опыте и делясь секретами мастерства.

В культурной программе осеннего пленэра 2022 года появились новые формы – презентации территорий. Так сезон-22 начался с представления Дальневосточного региона в лице авторов из Хабаровска и Владивостока. Масштабным и представительным оказался «День Монголии», где монгольские гости не только рассказали о своей стране и традиционной культуре народа, но и устроили небольшой вернисаж, украсив вечер своим песенным творчеством. Проведенное мероприятие не только раскрепостило присутствовавших с точки зрения общения, но и помогло в дальнейшем тесным творческим контактам и обмену творческим опытом.

Важным составляющим элементом проекта Баргуджин-Токума является выставочная деятельность. Традиционно пленэрный сезон завершается общим просмотром созданного материала, на котором авторы демонстрируют все работы. У большинства авторов экспозиционный материал – это около 10 этюдных работ. Но бывают и такие мастера, кто за 8-10 рабочих дней способен написать и 20, и 30 холстов.

Также в целях популяризации пленэра в середине рабочего сезона организуются выставки временного характера. Так, в 2019 году в Доме культуры районного центра Курумкан была открыта выставка только что созданных полотен при участии самих мастеров. Что, естественно, вызвало интерес у сельчан, и экспозиция проработала там почти месяц.

Также становится традицией после окончания работ в течение месяца на арт-площадках в Улан-Удэ показ результатов пленэра, на котором живописцы демонстрируют и этюдный материал, и завершённые произведения.

Значимым дополнением к этим вернисажам становится публикация каталога по итогам пленэра. Так в 2017, 2019 и 2022 годах в Республиканской типографии были напечатаны небольшие альбомы, страницы которых украсили лучшие, можно сказать, знаковые для события произведения каждого участника. Отличительной особенностью первого издания стало присутствие личных фотографий художников, а в третьем – кратких биографических сведений. Считаем, что подобные публикации являются не только отражением состояния художествен-

¹ Ноябрь 2022 г.

² Пленэр проходит ежегодно, в теплые месяцы с июня по октябрь. В 2022 г. пленэр проходит в июле (6-ой) и сентябре (7-ой).

ных процессов в изобразительном искусстве текущего периода, но и богатым информационным источником для будущих искусствоведов-исследователей, а также формой активной популяризации творчества наших современников.

Главная задача проекта Баргуджин-Токум – показать обществу языком искусства красоту природы байкальского региона и необходимость бережного отношения к ней. Проект географически проводится на побережье озера Байкал, на территории ФГБУ «Заповедное подлесье», в Баргузинском и Курумканском районах Республики Бурятия. Для большинства участников местные природные жемчужины становятся вдохновляющими мотивами синергетического дискурса.

За прошедшие годы здесь побывали около 150 авторов, создав свыше 2000 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. На их основе проведены десятки выставок, раскрывающих не только творческие достижения авторов, но и глубокие художественные смыслы с экологическими сентенциями. Работа художника на пленэре, когда естественный свет и воздух обретают самостоятельное значение, когда сиюминутные изменения в состоянии природы подвигают творца запечатлеть непередаваемое, помогает не просто творчески расти, но и каждой клеточкой души ощущать свое родство с Ее Величеством Природой и совершенствовать свое умение выразить это красками на холсте.

Одновременно байкальский пленэр способствует развитию и укреплению межрегионального и международного сотрудничества в области изобразительного искусства.

Виноградова А. А.
(Хабаровск, Россия)
Vinogradova A. A.
(Khabarovsk, Russia)

ЭКСКУРСИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

EXCURSION ACTIVITY AS THE BASIS OF THE CULTURAL AND EDUCATIONAL PROCESS

В данной статье представлена история развития экскурсионного дела в контексте истории музейной культуры. Показаны конкретные приемы и методы экскурсионной работы, которые позволяют достичь определенного результата в традиционной музейной деятельности и в туристической.

This article presents the history of the development of the excursion business in the context of the history of museum culture. Specific techniques and methods of excursion work, which will help to achieve significant results in traditional museum activities and in tourism, are shown.

Ключевые слова: экскурсионная деятельность, экскурсионный туризм, формы экскурсионного туризма, культурно-образовательный туризм.

Keywords: excursion activity, excursion tourism, forms of excursion tourism, cultural and educational tourism.

В настоящее время экскурсионная деятельность является одной из основных туристических услуг, которая с каждым годом развивается, совершенствуется и модернизируется. Сейчас экскурсии приобретают иной масштаб, кроме известных традиционных форм экскурсии, появляются и новые: виртуальные, интерактивные, игровые и др.

В нашей стране экскурсионная деятельность имеет более чем двухвековую историю, начиная с конца XVIII века, когда экскурсия носила школьный характер. Существует несколько определений термина «экскурсия»:

– «экскурсия, проходка, прогулка, выход на поиск чего, для собирания трав и пр.» (В.И. Даль, 1882 г.);

– «экскурсия – поездка с учебной или научной целью» («Настольный энциклопедический словарь», 1895 г.);

– «экскурсия – коллективная поездка или прогулка куда-нибудь с научно-образовательной или увеселительной целью» (Д.Н. Ушаков, 1940 г.);

– «экскурсия ж. 1) Коллективное посещение чего-либо – музея, достопримечательного места, выставки и т.п. – с научной, образовательной или увеселительной целью. 2) Показ, объяснение и т.п. в процессе такого посещения. 3) Группа участников такого посещения; экскурсанты» (Т.Ф. Ефремовой).

Изучив варианты интерпретации термина «экскурсия», можно выделить общее определение для данного термина, заключающееся в наблюдении явления окружающей действительности. Так, К.Д. Ушинский рекомендовал вводить экскурсии в качестве эффективной и важной формы образования. «В первую очередь, нужно проводить экскурсии в природу, так как они помогают ребенку при помощи учителя самому видеть и воспринимать окружающий мир предметов и явлений» [1, с. 8].

Сейчас же, спустя почти два столетия, экскурсионная деятельность подверглась ряду изменений и нововведений. Всем известно определение экскурсионной деятельности как деятельности, направленной на ознакомление экскурсантов с экскурсионными объектами. Организация экскурсионной деятельности требует профессионального подхода. Экскурсовод должен не только ориентироваться в материале будущей экскурсии, но и быть подготовленным к

разным возможным неприятностям. Успех экскурсии зависит, прежде всего, от опыта экскурсовода, от того, как он может преподнести материал аудитории. Экскурсия должна быть «адресной», то есть должны учитываться тематика и особенности конкретной группы посетителей. Необходимо установить контакт между экскурсоводом и экскурсантами.

Экскурсовод так же должен понимать, что для разной возрастной группы потенциальных посетителей требуется разный стиль общения. Так, например, при работе с детской аудиторией, экскурсовод должен больше вести диалог, задавать вопросы и выслушивать детей, не указывая на ошибки. В работе со взрослой аудиторией экскурсовод не только должен организовать экскурсию по регламентированному времени, но и подобрать тему, которая может заинтересовать экскурсантов.

В экскурсии существуют три ключевых момента, при помощи которых она выстраивается: вступительной беседы, основной части и заключительной беседы. Любая экскурсия предполагает предварительную подготовку. Работа над экскурсией начинается с выбора и определения темы, формулируются ее цели и задачи. Только потом экскурсовод может приступать к отбору материала и информации, которая будет подходить к теме будущей экскурсии. Также изучаются экспозиции и фонд музея, разрабатываются логические связи между читаемым материалом и показываемым предметом. Необходимо проследить взаимосвязь между экспонатами, которые будут показаны.

Нужно четко понимать, что цель экскурсии – это то, ради чего показываются экскурсантам те или иные экспонаты, находящиеся в музее, при этом не стоит забывать, что весь рассказ экскурсовода подчинен не только выбранной теме, но и поставленной цели. Например, экскурсовод может сформировать следующие цели: патриотическое воспитание подростков, привитие эстетического вкуса, расширение кругозора, ознакомление с материалом и многие другие. Задачей, конечно же, является достижение поставленной цели.

Во время разработки экскурсии необходимо отталкиваться от имеющихся в фонде экспозиций, от доходчивости и универсальности рассказа о них. Не стоит забывать, что под музейной экспозицией понимается не показ объектов самих по себе, а целенаправленный рассказ и показ объектов, которые дадут экскурсанту емкую и нужную информацию, отображающую в себе явления и события.

Ключевой основой музейной экспозиции является концепция, определяющая содержание экскурсии, соразмерность музейных объектов и их тематический отбор. Важно не забывать, что во время экскурсии не следует прерывать логическую связь показом второстепенных предметов. Исходя из этого, можно сказать, что важным аспектом при разработке экскурсии является изучение метода построения экспозиции и группировки экспонатов.

При этом структура и объем экскурсии, выбор методических приемов подготовки будущей экскурсии полностью и непосредственно зависят от содержания музейной экспозиции. Поэтому при выборе визуального материала необходимо отобрать наиболее весомый, тот который будет нести в себе более важную и нужную информацию.

Также ключевым моментом в подготовке экскурсии, независимо от того, где она будет проходить, в музейном или городском пространстве, является отбор и изучение экспонатов и предметов показа. Прежде чем приступить к составлению текста будущей экскурсии, необходимо ознакомиться с имеющимися музейными объектами. Нужно составить краткую характеристику экспоната и важные сведения о нем.

Большое количество экспонатов может не нести в себе значительный объем информации, поэтому останавливаться надолго возле таких предметов не стоит, лучше выбрать несколько, но с весомой информацией. Конечно же, не стоит забывать, что при отборе экспонатов руководствуются выбранной темой и поставленной целью. Отбираются только те экспонаты, которые отличаются предельной выразительностью, эмоциональностью и значимостью. Менее значимые и ценные предметы можно использовать, как вспомогательный материал для дополнительного показа.

Экспонаты музея от предметов показа другой любой экскурсии тем, что они обособлены от естественной среды так, как помещены в музейное собрание. Музейные объекты могут находиться на постоянных экспозициях, а могут быть помещены в архив музея. Тогда при разработке экскурсии экскурсоводу необходимо не только изучить постоянную экспозицию,

но и обратиться к архиву, возможно, там найдутся предметы, подходящие под тему экскурсии. Выше говорилось, что предстоит сделать экскурсоводу для того, чтобы экскурсия имела успех. Теперь рассмотрим черты, которыми характеризуется традиционная экскурсия:

- время проведения экскурсии;
- количественный состав группы;
- необходимо присутствие квалифицированного руководителя – специалиста в определенной отрасли знаний, иначе экскурсовода;
- визуальное знакомство с предметом исследования;
- наличие спланированного маршрута, по которому будет следовать экскурсионная группа;
- для проведения экскурсии следует разработать ее программу и тематику.

Также главным для проведения экскурсии является предварительная подготовка лекционного материала, а именно отбор читаемой литературы, планирование маршрута и объектов повествования, подготовка вопросов, задаваемых во время и после лекции.

Мы рассмотрели традиционный метод ведения экскурсии, ее подготовку и проведения. Далее разберем экскурсию, как модернизированный метод образовательной, досуговой и развлекательной деятельности.

Сейчас экскурсия плотно содействует с туристическим делом. Многие потенциальные экскурсанты, посещая ту или иную страну, город или регион, выбирают, как один из видов просвещения или развлечения экскурсию. Ведь, при помощи экскурсии можно узнать самое главное о посещаемом месте. С целью культурно-просветительской деятельности, многие туристические фирмы стали брать на вооружение такой синтез – туризм и экскурсоводческая деятельность.

Полагаем необходимым остановиться на понятии «туризм»:

- «туризм – туризма, мн. нет, м. (фр. tourisme от tour – прогулка). Вид спорта – путешествия, в которых развлечение и отдых соединяются с образовательными целями. Горный туризм. Водный туризм» (Толковый словарь Ушакова);
- «туризм – путешествия как вид активного отдыха, преследующего познавательную, спортивную и т.п. цели» (Толковый словарь Ефремовой).

Современное состояние отечественного и зарубежного рынка услуг предоставляет такие возможности, как операторские предложения, которые связаны с туристическими экскурсиями, имеющими связь с определенными событиями: международные фестивали, конкурсы, праздники и ярмарки. Событийный туризм – это вид туризма, который динамично развивается, направляет свою деятельность на туристический рынок и напрямую связан с экскурсионным туризмом, представляющим собой путешествие, важной задачей которого становится ознакомление с природным, историко-культурным наследием, выставками и экспозициями музеев, репертуаром театров, бытом народа, его традициями и обычаями.

«Работа экскурсионного туризма акцентирует внимание на организацию туров культурной, познавательной и исторической направленности» [2], предоставляющие собой разнообразные по форме, тематике и наполнению виды в зависимости от потребностей и интересов потенциальных туристов. Так, это могут быть исторические туры по местам, связанным с военными действиями или с определенными событиями какой-то эпохи. Наиболее популярны туры, направленные на изучение архитектурных особенностей и памятников страны или конкретного города, с посещением музеев, картинных галерей, театров и т. д., так же сюда относятся и литературные экскурсии.

Экскурсионные туры разрабатываются в двух направлениях: первый – стационарные туры, то есть экскурсанты исследуют местность, культурное и национальное достояние и достопримечательности одного, и второй – маршрутизированные туры, такой тур позволяет туристам посетить несколько городов и изучить намного больше, экскурсия проходит по спланированному заранее маршруту и графику [2].

Стационарные туры представляют собой свободный вид экскурсии. Они предоставляют больше свободного времени, а также в них более разнообразная программа, которая хорошо спланирована. Программа мероприятий может включать в себя различные творческие

встречи, посещение ресторанов и кафе с национальной кухней, праздники, посещение музеев и выставочных залов и многое другое.

Ключевое значение в туристической экскурсии уделяется экскурсионному обслуживанию. Экскурсионное обслуживание, как отмечает отечественный исследователь Б.В. Емельянов, представляет собой «организацию экскурсионных услуг, удовлетворяющих те или иные запросы экскурсанта в приобщении к культурным ценностям, в накоплении знаний в режиме свободного выбора объектов, средств и методов познания» [3, с. 17].

Экскурсионное обслуживание помогает более обобщенно преподнести туристу нужный «пакет» знаний по культуре, географии, истории и достопримечательностей, которые удовлетворяют потребности человека в познании и ознакомлении с той или иной информацией. Экскурсант выбирает те экскурсионные услуги, которые более точно соответствуют его желаниям и смогут удовлетворить одновременно несколько потребностей. Таким образом, экскурсионное обслуживание можно отнести не только к одному из видов туристических услуг, но и как вполне самостоятельный вид услуг, целью которого является удовлетворение запросов экскурсантов в познании.

Комплекс задач экскурсионного обслуживания, как одного из видов туристско-экскурсионной деятельности по организации досуга и отдыха, включает в себя организацию поездок и путешествий с посещением культурных, природных, исторических и иных объектов, интересующих потребителей, а также непосредственно и сам отдых.

Подводя небольшой итог, можно сказать, что экскурсия, как вид культурно-образовательной деятельности, за свою историю существования претерпела ряд изменений и модификаций. Из простой школьной образовательной программы экскурсия «выросла» в систему бизнеса. Экскурсия, как вид музейной, а сейчас и туристической деятельности, всегда пользовалась спросом. Сейчас экскурсоведение, меняя стереотипы, привносит новшества, изменяет форму и вид работы, подстраивается под аудиторию и разрабатывает более интересные формы деятельности.

Примечания

1. Долженко Г. П. Экскурсионное дело : учеб. пособие. М. ; Ростов н/Д : МарТМ, 2005. 272 с.
2. Теория культуры : учеб. пособие. СПб. : Питер, 2008. 592 с.
3. Емельянов Б. В. Организация экскурсионной работы. Методика. Опыт. М. : Профиздат, 1984. 142 с.

ОСОБЕННОСТИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА РОССИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (НА ПРИМЕРЕ Г. УЛАН-УДЭ)

FEATURES OF THE RUSSIAN GARDEN AND PARK ART OF THE SOVIET PERIOD (ON THE EXAMPLE OF ULAN-UDE)

В статье проводится анализ развития отечественного садово-паркового искусства советского периода. Автор раскрывает некоторые особенности садово-паркового искусства России советского периода. В работе рассматриваются основные типы советских садово-парковых объектов, ключевые элементы садов, парков и скверов советского периода на примере города Улан-Удэ.

The article analyzes the development of Russian landscape garden art of the Soviet period. The author reveals some features of the landscape gardening art of Russia of the Soviet period. The work considers the main types of Soviet garden and park objects, the key elements of gardens, parks and squares of the Soviet period on the example of the city of Ulan-Ude.

Ключевые слова: искусство советского периода, отечественное садово-парковое строительство XX века, садово-парковое искусство советской эпохи, мемориальный парк, парк культуры и отдыха, городской сад советского периода, сады и парки советского периода г. Улан-Удэ.

Keywords: art of the Soviet period, Russian garden and park construction of the XX century, gardening landscape art of the Soviet era, memorial park, park of culture and leisure, city garden of the Soviet period, gardens and parks of the Soviet period of Ulan-Ude.

Советский период характеризуется сменой главного курса официального искусства. Этот процесс связан с историческими, политическими, социально-экономическими изменениями в новом советском государстве. В результате на первый план стало выдвигаться идеологическое содержание искусства. Согласно основной идеологической идее, советскому искусству было предназначено решить следующие задачи: «Служить народу, отстаивать общее дело борьбы за социализм и коммунизм, нести людям правду, рождать в них творческое начало» [6, с. 328].

Социалистическая революция 1917 года ознаменовала перелом в политической, идеологической, социально-экономической, духовной, нравственной и других сферах жизни. Значительную роль она сыграла в становлении культуры и искусства нового типа – общенародного, многонационального, коллективного и массового [6, с. 328]. Развитие советского искусства представляло собой сложный историко-художественный процесс, в котором имели место и борьба взглядов, и наличие различных по своим устремлениям творческих изысканий. Это касалось абсолютно всех видов искусства, исключением не стало и садово-парковое искусство.

По всей стране с приходом советской власти отечественное искусство создания садов и парков переживает новый этап развития. Согласно Декрету СНК от 1921 года «Об охране памятников природы, садов и парков», усадебные и дворцовые сады и парки времен Российской империи теперь становились народным достоянием и местом всеобщего пользования. Партия и правительство должно было решить проблему организации массового культурного отдыха населения. Также острым был вопрос создания таких форм архитектуры и скульптуры, которые бы способствовали знакомству населения с новой действительностью, воспитанию гражданина социалистического государства, проведению пропаганды достижений советского народа.

Многие дворцово-парковые и усадебные ансамбли различных регионов советского государства получили статус охраняемых государством памятников культуры, превратившись в музейно-парковые комплексы. Яркими примерами могут служить дворцово-парковые ансамбли Петергоф, Кусково, Архангельское и другие. Множество объектов, напротив, целенаправленно уничтожалось как напоминание о предыдущей эпохе и монархической идеологии или приходило со временем в запустение из-за недостатка надлежащего ухода и отсутствия реставрационных работ. Данными чертами можно охарактеризовать первый этап становления советского искусства создания садов и парков.

Второй этап формирования советского садово-паркового искусства связан с периодом проводимых пятилеток. В это время начинает формироваться единая типовая система застройки советских городов, озеленение которых стало неотъемлемой частью градостроительных проектов. Этот факт объяснялся улучшением санитарно-гигиенических и экологических условий рабочих районов городов, повышением общего благоустройства и архитектурного оформления советских городов.

На третьем этапе развития садово-паркового искусства советского периода были сформированы основные типы садово-парковых объектов. Они получили в дальнейшем большую популярность по всей советской России XX века – это мемориальные скверы, сады и парки, парки Дружбы, парки культуры и отдыха, лесопарки, спортивные парки, детские парки, национальные парки-выставки, государственные заповедники, парки-музеи народного быта и другие.

В этот период в стране особую популярность приобретает создание парков нового типа – парков культуры и отдыха. Они были многофункциональными по своей сути, выполняя культурно-просветительскую, политико-воспитательную, спортивно-оздоровительную, выставочную, развлекательную и релаксационную функции. Таким образом, главная цель их создания заключалась в воспитании советского гражданина, они были призваны обеспечить советских трудящихся отдыхом, который бы способствовал их культурному и эстетическому развитию.

Говоря в целом, для возведенных в советский период садов, парков и скверов характерно использование элементов такого художественного направления в архитектуре, монументальном и декоративном искусстве, как сталинский ампи́р (1940-е года – середина 1950-х годов). К особенностям данного направления можно отнести сочетание классицизма и конструктивизма, триумфальный характер сооружений с целью увековечивания памяти героев, монументальность форм, использование в лепном декоре сооружений советской символики в целях пропаганды идеологии социализма (рельефы с пятиконечными звездами, гербами, лавровыми венками, портретами вождя, стилизованными сценами из жизни государства). В отделке фасады покрывали штукатуркой, преобладающими цветами были белый, бежевый, светло-желтый, серый, кирпичный. Самыми популярными сооружениями в советских парках и скверах выступали ворота и ротонды с колоннами, павильоны с росписью в советской тематике, фонтаны, нередко с монументальными скульптурами или мозаикой.

Нельзя не упомянуть об особом отношении советских проектировщиков и декораторов садово-парковых объектов к скульптурному оформлению. Новая советская тематика, выражающая образы советской действительности, ее достижений и героики играла важную роль в формировании нового мировоззрения, служила одним из средств советской пропаганды, а также осуществляла художественное и эстетическое просвещение населения.

Советский искусствовед и историк искусства М.Н. Золотоносов утверждал: «Садово-парковое искусство сталинского времени, сады и парки в советский период представляли собой «просветительскую визуализацию мифа о новой действительности, обучение новой системе символики» [3, с. 3]. В своей работе автор проводит аналогию с периодом правления Петра I, для которого скульптура в создаваемых по типу западноевропейских дворцово-парковых ансамблях считалась «наиболее сильным воздействующим искусством на обновленное государство» [3].

Прежде всего, в парках и скверах устанавливались скульптурные изображения борцов социалистической революции и вождей советского государства – В.И. Ленина, И.В. Сталина, С.М. Кирова, М. Горького и других. В парковой скульптуре частыми являлись изображения

нового советского гражданина в образах летчиков, моряков, бесстрашных бойцов Красной Армии, а также скульптуры, возвеличивающие мирный труд простого народа, материнство, детство, спорт. Скульптуры изготавливались массовым тиражом, в связи с чем имели однотипный внешний вид и образы изображаемых героев. Основным материалом выступал гипс или бетон [2].

В своем стилевом решении сады и парки рассматриваемого исторического периода подчинялись смешанному стилю – в добавление к регулярной массовой части парков вводились небольшие участки тихого отдыха с естественным пейзажем. В своем композиционном решении планы парков были геометрической формы с рядами ровных дорожек, аллей кустарников и цветников. В пейзажном стиле была выполнена, в основном, садоводческая организация сада или парка (свободно посаженные деревья по типу лесопарковой зоны, водоемы по типу озер и прудов со свободной береговой линией).

Рассмотренные особенности садово-парковых объектов были характерными абсолютно для всех регионов Советского Союза. Они представляли собой типовые сады, парки и скверы, несли единую смысловую, политико-идеологическую и пропагандистскую нагрузку. Это же относится и к нашему региону. Образование Бурят-Монгольской АССР в 1923 году послужило фактором для развития новой градостроительной политики города Улан-Удэ. Главной задачей в стратегии культурно-хозяйственного развития выступала необходимость преобразования города в крупный, многонаселенный, экономически сильный и культурно-привлекательный центр [5].

На территории Бурятии в советское время большую популярность приобрели мемориальные парки и скверы. Важную роль на становление такого типа садов и парков в стране сыграл «План монументальной пропаганды» от 1918 года, направленный на популяризацию героев революции, гражданской войны, а после 1940-х годов увековечивающих память о героизме советского народа во времена Великой Отечественной войны.

Мемориальный комплекс в центре г. Улан-Удэ – яркий образец советских мемориальных парков. В плане он имеет регулярный тип постройки с элементами пейзажного стиля. В настоящий момент в верхней композиции парка расположен архитектурный ансамбль, объединяющий в себе памятник Вечный огонь – символ, знаменующий торжественную память народа о павших героях, борцах за свободу и честь Родины, барельеф с именами и портретами героев СССР – выходцев из Бурятии, и памятник-танк Т-34. Парк включает в себя также множество элементов садово-парковой архитектуры – это фонтан, мощеные дорожки, фонари, скамейки, урны, лестница. В нижней части парка расположен памятник в честь советского маршала К.К. Рокоссовского.

Другим примером мемориальных парков г. Улан-Удэ служит Парк Площадь Славы, который был открыт в 1970 году. Сам парк имеет вытянутую композицию в виде аллеи. Передняя часть парка посвящена памяти работников локомотивовосстановительного завода (ЛВРЗ), погибшим в Великой Отечественной войне. В честь героев установлена памятная стена с именами погибших. На прямоугольных пилонах перечислены более 400 имен воинов, укреплены таблички с Указами Президиума Верховного Совета СССР о присвоении званий Героев Советского Союза С.Н. Орешкову и И.А. Вакарину. Стоит отметить, что в настоящее время списки погибших уточняются. В 1975 году в парке была установлена скульптура воина со знаменем в руке, склонившим голову в скорбном и памятном жесте по героям.

За площадью, в центре композиции парка, расположен небольшой каскадный фонтан. Он сам и тротуар перед фонтаном покрыт плитками в виде мозаичного орнамента. Памятник, расположенный на вершине фонтана – фигура солдата, который опустил свой автомат и поднял над головой веточку дерева. Так, фонтан несет собой мирный посыл, символизирует победу над злом, продолжение жизни, веру в мир и добро. Журчащая у ног солдата вода добавляла скульптуре жизни и смысла. От площади аллея продолжается каскадной лестницей, на вершине которой расположен памятник В. И. Ленину. Позади него был возведен Дворец культуры и техники ЛВРЗ – центр культурно-массового отдыха рабочих, инженерно-технических работников и членов их семей. Здание было построено в 1935-1938-е годы по проекту архитекторов П. Т. Фабристов и Н. А. Шматко.

В советский период широкое распространение абсолютно во всех регионах страны обрели парки культуры и отдыха, которые служили, можно сказать, сосредоточением культуры всего города. Для таких парков была характерна универсальность и полифункциональность. На территории парков проводили спортивные (массовые занятия физкультурой, спартакиады, внедрение коллективных видов спорта) и культурно-зрелищные мероприятия (массовые гулянья, танцевальные и литературные вечера, концерты, показы фильмов под открытым небом и др.), организовывали политико-воспитательную работу (оборонная пропаганда, митинги, политбеседы). Отдельно была выделена пейзажная зона тихого отдыха и зона детского отдыха (парки аттракционов, детские площадки). Нередко такие парки культуры и отдыха включали различные культурно-просветительские учреждения – дома культуры, павильоны-выставки, читальни, библиотеки.

Вместе со строительством в г. Улан-Удэ социалистического городка «Паровозо-вагонный Завод» (ныне Локомотиво-вагонный ремонтный завод) в 1939 году было принято решение о создании территории для культурного отдыха рабочего населения. Так, в 1939 году в Железнодорожном районе города был открыт Парк культуры и отдыха Паровозовагоноремонтного завода. Позднее в 1959 году парк получил имя Героя Советского Союза Сергея Николаевича Орешкова. Композиция всего парка была выстроена по принципам советских парков культуры и отдыха, характерных для всей страны. Большая часть парка была занята лесопарковой зоной, как приверженность пейзажному стилю садово-паркового искусства. Центральная часть парка представляла аллею с рядами ровных кустарников, скамеек, фонтаном с мозаичным декором. В 1967 г. в парке был установлен гипсовый бюст героя С. Орешкова по проекту мастера монументальной скульптуры и заслуженного художника РСФСР М.А. Интизарьяна и советского архитектора, художника и реставратора В.П. Смирнова. Особое внимание в парке занимает скульптурный ряд работников Паровозо-Вагонного Завода, которые выполняли роль символа труда советского рабочего народа [4].

Одним из любимых мест отдыха и досуга жителей Улан-Удэ в советское время являлся Городской парк культуры и отдыха или Горсад. 1940-х годах было принято решение о переоборудовании территории кладбища при Свято-Троицкой церкви в городской сад. Данная традиция была повсеместной по всей территории страны, это было связано с историческими и идеологическими причинами. Парк представлял собой типичный советский парк культуры и отдыха с танцплощадкой, театром, кино, детскими аттракционами. На территории парка была большая зеленая зона. Также в парке было множество элементов, характерных для советских парков и скверов культуры и отдыха – ворота в виде колоннады, мозаичный фонтан, гипсовая скульптура советского писателя М. Горького, памятник «Герои-красногвардейцы, павшие в боях за Верхнеудинск в августе 1918 года».

Стоит упомянуть еще один важный объект садово-паркового строительства советского периода в г. Улан-Удэ – Городской сквер перед Домом Советов (ныне Площадь Советов). В 1930-х годах он был возведен на месте пустыря, центр которого украшал памятник «Борцам за свободу», позже переделанный в памятник «Борцам, павшим за коммунизм в 1918-1920 годы». Городской сквер, находящийся в самом центре города, не только выполнял мемориальную функцию, но и являлся местом отдыха многих горожан. В конце 1960-х годов памятник «Борцам за свободу» был перенесен в другую часть города – на Площадь Революции, а «зеленая зона» всего сквера была вырублена. Это было связано с обустройством на месте территории бывшего сквера заасфальтированной площади и установлением монументального памятника к столетию со дня рождения В. И. Ленина [1].

Таким образом, садово-парковое искусство советского периода может выступать одним из определяющих направлений исследования искусства советского периода в целом. По всей стране, в том числе и в городском пространстве Улан-Удэ, садово-парковое строительство являлось одним из ярких выразителей социалистического строя. Оно отражало основную идею новой социалистической страны – построение сильного и крепкого государства с единым, многонациональным народом. Создаваемая обстановка в советских садах, парках и скверах позволяла вырастить и воспитать новое поколение рабочего класса, способного поднять могущество Советского государства.

Садово-парковое искусство советского периода предшествовало современному этапу его развития. Постсоветский период оказал во многом отрицательное значение на развитие садово-паркового искусства в г. Улан-Удэ. Эта тенденция была характерна для всей страны. Большинство парков на долгие годы пришло в запустение, постепенно разрушались не только многие архитектурные и скульптурные элементы, но и их общая композиция.

В настоящий момент актуальной тенденцией является повсеместный процесс реконструкции и реставрации советских скверов и парков. Особой необходимости воспроизводить утраченные объекты в прежнем виде нет, что связано с изменением политико-идеологических, социально-экономических и культурных потребностей. Вместе с тем архитектурная среда и садово-парковая композиция города Улан-Удэ продолжают сохранять в себе стилистическое единство. Определяя будущее развитие городских парков и скверов, следует учитывать опыт проектирования и строительства, полученный в советские годы. Особое внимание необходимо обращать на архитектурную и скульптурную составляющую советских садов, парков и скверов. Это связано с тем, что они, во-первых, выступают не только архитектурными акцентами парков, но и исторического центра города Улан-Удэ, во-вторых, представляют эстетический облик советского искусства в целом.

Примечания

1. Алтаева А. Э. С. Я. Ербанова и развитие центральной части города Улан-Удэ в советский период // Молодой ученый. 2016. № 4 (108). С. 635-638.
2. Архитектура парков СССР : альбом. М. : Гос. архитектур. изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. 140 с.
3. Золотоносов М. Глиптократос. Исследование немого дискурса: аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб. : ООО ИНАПРЕСС, 1999. 201 с.
4. Меерович М. Г. Рождение соцгорода. Градостроительная политика СССР 1926-1932 гг. Иркутск : Изд-во ИрГТУ, 2008. 472 с.
5. Минерт Л. К. Архитектура Улан-Удэ. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1983. 248 с.
6. Сарабьянова Д. В. История русского и советского искусства : учеб. пособие для вузов. М. : Высш. шк., 1989. 448 с.

Л.Л. ЖУКОВА И ЕЕ РОЛЬ В СОЗДАНИИ ПЕРВОГО НАНАЙСКОГО ТЕАТРА

L.L. ZHUKOVA AND HER ROLE IN THE CREATION OF THE FIRST NANAI THEATER

Статья посвящена деятельности Лидии Львовны Жуковой, театроведа, педагога, инициатора создания нанайской театральной студии при Институте народов Севера (г. Ленинград), позже ставшей основой для первого профессионального нанайского театра на Амуре. Показан вклад Л. Жуковой в создание концепции такого театра, соединяющего этническую специфику с советской тематикой и новыми приемами воздействия.

The article is devoted to the personality of theater critic and teacher Lydia Lvovna Zhukova, the initiator of the creation of the Nanai theater studio at the Institute of the Peoples of the North (Leningrad), which later became the foundation for the first Nanai Theater on the Amur. The contribution of L. Zhukova to the creation of the concept of such a theater, combining ethnic specifics with new Soviet themes and methods of influence, are shown.

Ключевые слова: Дальний Восток, Институт народов Севера, культура 1930-х гг., нанайцы, профессиональный нанайский театр, фольклор.

Keywords: Far East, Institute of the Peoples of the North, culture of the 1930s, Nanai people, professional Nanai theater, folklore.

На юге российского Дальнего Востока проживает ряд коренных малочисленных этносов, один из которых – нанайцы, «люди земли», как буквально переводится этноним «нанай». Традиционная культура этого народа, насчитывающего к началу XXI века чуть больше 11 тыс. человек, разнообразна по формам и жанрам. При этом, несмотря на обилие зрелищно-игровых форм, присутствующих в обрядах и праздниках, театральные формы вплоть до 1920-х годов здесь были не известны. Сохрани нанайцы относительную культурную изоляцию еще на несколько веков, вполне вероятно, что они создали бы свой вариант фольклорного театра как результат развития в рамках схемы «обряд – игра – театр». Но история распорядилась иначе. Появление нового вида искусства, отделение его от обрядовых форм пришлось на начало 1930-х годов и было обусловлено не только естественным развитием фольклорной традиции, но и активным влиянием русской культуры в лице ее отдельных представителей.

Парадоксальным образом рождение нанайского театра оказалось связано с Ленинградом, городом, находящимся от родины нанайцев на расстоянии в несколько тысяч километров. Но именно здесь 1 января 1930 года был образован Институт народов Севера, куда входили три отделения: советско-партийное, педагогическое и кооперативно-колхозное. Главной стратегической задачей Института мыслилась подготовка кадров для практической работы и научной деятельности в регионах, формирование молодой национальной интеллигенции: «выпускники получали специальности по советскому и партийному строительству, судебному делу, редакционно-издательскому делу, финансово-плановой и снабженческо-заготовительной работе, кооперативно-колхозному делу, школьной работе и преподаванию индустриального труда, политпросветработе» [4].

Здесь же начались и первые театральные опыты, у истоков которых стояла Лидия Львовна Жукова, преподаватель института, театровед по образованию, внимательный и чуткий педагог. Обнаружив интерес студентов-северян, «моих кочевников», как она их называла, к театру, Л. Жукова предложила организовать кружок, назвав его «Театр тайги и тундры», – по аналогии с названием журнала, выходившего в Институте и печатавшего первые литературные опусы студентов [5]. Обосновывая необходимость такого театра, она писала: «... Мы упорно забываем о бескрайних просторах Советского Союза (...) не знаем о том, что леген-

дарно суровая арктическая полоса и непроходимая чаща сибирской тайги, населенные «лесными людьми», «дикарями», – имеют свою глубокую национальную культуру, свое искусство, свой театр» [1].



Рис. 1. Л.Л. Жукова. 1926 г.

Важнейшей задачей Л. Жукова видела придание фольклорной зрелищно-игровой традиции, существующей у коренных народов, определенной организационной формы, которая могла бы органично соединить богатство песенно-танцевальной народной культуры и актуальную современную тематику. Видя возможность и актуальность создания «национального таяжского театра», педагог сама сформулировала концепцию такого студенческого коллектива на базе Института, который впоследствии объединил три театральные студии – нанайскую (гольдскую), эвенкийскую и хантыйскую (остяцкую): «Учет национальных особенностей актеров-северян, но без нарочитого акцентирования и консервирования этнографической экзотики» [4]. Предполагалось, что опора на фольклор вместе с новой советской тематикой и новыми приемами воздействия, включая даже возможности кино, светозвуковые эффекты и т.п., должны дать художественную выразительность, соответствующую духу времени.

Можно сказать, что самодеятельному нанайскому театру очень повезло с организатором. Л. Жукова (1905 г., Варшава – 1985 г., Нью-Йорк) была человеком всесторонне образованным, типичным представителем «старой» петербургской интеллигенции. Круг ее общения составляли Е.Л. Шварц, Н.М. Олейников, Д.Д. Шостакович, семья К.И. Чуковского и др. Годы спустя в своих интереснейших воспоминаниях Л. Жукова расскажет о литературной и театральной жизни Ленинграда в 1920-1930-х годов, о своих встречах с А.А. Ахматовой, О.Э. и Н.Я. Мандельштамами, Д.И. Хармсом, В.Э. Мейерхольдом, «обериутами» и многими другими друзьями, вместе с которыми она прожила сложную, полную трагизма жизнь [2].

Будучи театроведом по образованию, она несколько лет руководила художественной самодеятельностью на Северном факультете Ленинградского Восточного Института (позднее ставшим самостоятельным Институтом народов Севера). Там же, еще в 1928 г., она познакомилась с Е.А. Крейновичем, выдающимся советским этнографом, лингвистом, специалистом по нивхской культуре. Мужем Л. Жуковой был японист Д.П. Жуков, историк и лингвист, заведующий сектором истории культур и искусств Востока в Эрмитаже. С ним вместе в 1930-1932 годы она находилась в Японии, где знакомилась с традициями японского театра.

Вернувшись в Россию, в Институт народов Севера, Л.Л. Жукова весь свой театральный опыт обратила на студентов... или, как она позднее напишет в мемуарах «Все вернулось на круги своя. Я вернулась к своим шаманам» [2, с. 245]. Именно так – «мои шаманы», «мои кочевники» – ласково назвала Л. Жукова своих студийцев. И была абсолютно уверена в том, что «моя студия – государственное дело», отдавая этой студии много сил и энергии [2, с. 246].

В фольклоре нанайцев педагог увидела мощное зрелищно-игровое начало, которое, при умелом и правильном подходе, и должно было реализоваться в театральные формы, являющиеся инструментом демонстрации и утверждения новых ценностей. Как писала Л. Жукова, «переключение “магического” религиозного обряда в зрелище, доставляющее чисто эстетическое удовольствие как исполнителю, так и зрителю, при умелом подходе, может быть использовано в антирелигиозной работе...» [1]. По существу, мы видим одну из первых – а по отношению к дальневосточным этносам чуть ли не единственную – попытку создать не просто студенческий коллектив, но концепцию национального театра, соединяющего «серьезное выявление творческого стиля северных народностей», поиск средств театральной выразительности, которые соответствовали бы этому стилю, но, при этом, «служили бы новой агитационно-пропагандистской тематике».

В качестве руководителя студии Л. Жукова изначально делала ставку не на исполнение концертных номеров, но на создание полноценного спектакля: «Такие блестящие в техническом отношении «номера» как гольдское фехтование, должны быть использованы в спектакле не как самодовлеющий аттракцион, а в непосредственной связи с производством и бытом Севера (корни гольдского фехтования – борьба рыбаков на веслах за лучшую лодку)» [1]. При этом, по ее мнению, отсутствие связующего звена неизбежно превратит спектакль в нечто вроде «экзотического мюзик-холла», т.е. лишит глубины, содержательности и актуальности.

Сохранились сведения только об одной театральной пьесе, поставленной студийцами. Пьеса «Сайла» создавалась общими усилиями, с опорой на фольклор. Пафос времени во многом определил выбор темы: положение нанайских женщин в условиях дореволюционного быта. Сюжет, весьма характерный для пропагандистских постановок тех лет, соединял отдельные приметы традиционной культуры с темой общественных изменений. По сюжету нанайская девочка Сайла с рождения обещана, а точнее, продана богатому китайскому жениху. Однако, пока девочка выросла, жизнь изменилась. В день свадьбы героиня решительно отказывается подчиниться дедовскому обычаю и убегает в тайгу с возлюбленным. Все заканчивалось свадьбой Сайлы и молодого охотника.

Спектакль имел успех. В 1936 году студенческая работа даже была показана на Ленинградской областной олимпиаде художественной самодеятельности. Возможно, в немалой степени этому способствовало и то, что роль главной героини играла студентка ИНСа, когда-то сама проданная в жены богатому китайцу и сбежавшая от него учиться.

Свой режиссёрский замысел в создании спектакля Л. Жукова видела не в том, чтобы научить участников приемам профессиональной театральной игры, но в реализации их внутреннего потенциала, в «обыгрывании сюжетных мотивов», в том числе заимствованных из фольклора [2]. И хотя на сцене присутствовал определенный этнографический натурализм в показе «старого» быта, противопоставляемого «новой» жизни, молодой аудитории ближе и понятнее оказалась тема социального неравенства.

К сожалению, текст пьесы «Сайла» не сохранился. Известно, что он рождался методом коллективных импровизаций, при этом вполне вероятно, что окончательного зафиксированного текста не было вообще, а существовал лишь сценарий. Такой подход позволял не заучивать большие куски текста и оставлял широкие возможности для импровизации, что вполне соответствовало полуфольклорной сути спектакля. Да и сама природа самодеятельности того времени определяла отношение участников к постановкам как к «искусству дня», ориентированному на решение конкретных прикладных задач, воспитательных и идеологических.

История с опытами нанайского театра, так успешно начавшаяся в Ленинграде, имела продолжение. После окончания ИНСа, возвратившись домой, бывшие студийцы создали в 1934 году в с. Найхин на Амуре нанайский театр, проработавший до 1940 года и даже успевший получить статус профессионального. Театр, чей коллектив к 1939 году насчитывал 25 человек, успешно гастролировал, обслуживая население всех соседних стойбищ и леспромхозов, впервые знакомя аборигенов с искусством сцены. Коллектив участвовал в краевых олимпиадах и фестивалях в Хабаровске и Николаевске-на-Амуре.

Нанайский театр из с. Найхин был настолько популярен, что ведущие художники региона Н.С. Тихонов, Г.А. Цивилев, первостроитель г. Комсомольск-на-Амуре, первый профессиональный художник города юности, С.С. Витухновская и Х.М. Сандлер, приехавшие на строительство Комсомольска-на-Амуре в 1937 году, пишут портреты артистов этого национального коллектива. Часть этих работ сегодня хранится в ДВХМ (г. Хабаровск) и Городском краеведческом музее Комсомольска-на-Амуре.



Рис. 2. Цивилев Г.А. (1914-1956)
«Портрет артиста нанайского театра
«Найхен». 1935.

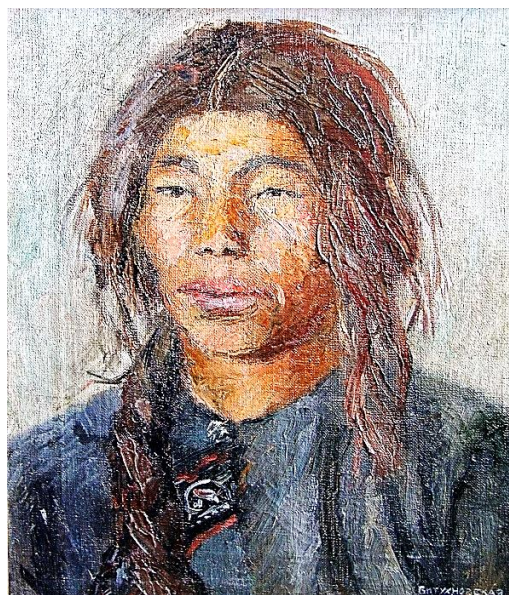


Рис. 3. Витухновская С.С. (1912-1999)
«Артист нанайского театра». 1937.

А Лидия Львовна после ареста мужа, обвиненного в 1937 году в контрреволюционной деятельности, переехала в Москву, где активно работала в качестве театроведа в разных журналах.

В 1978 году она с дочерью уехала в США. В Нью-Йорке написала и в 1983 году опубликовала интереснейшие мемуары под названием «Эпилоги», которые писатель В.П. Некрасов ставил в один ряд с «Воспоминаниями» Н.Я. Мандельштам и «Крутым маршрутом» Е.С. Гинзбург [3]. Больше в своей жизни к теме национального театра она не возвращалась.

Примечания

1. Жукова Л. Л. Театр тайги и тундры // Рабочий и театр. 1930. 16 марта. № 15. URL : <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/8527-rabochiy-i-teatr-1930-15#mode/inspect/page/12/zoom/4> ____ (дата обращения: 01.10.2022).
2. Жукова Л. Л. Эпилоги. Кн. 1. New York : Chalidze publ. 1983. 292 с.
3. Жукова Н. Д. «По синим волнам океана...». Фрагменты мемуаров // Искусство кино. 2005. № 7. URL : <http://old.kinoart.ru/archive/2005/07/n7-article13> (дата обращения: 10.09.2022).
4. Смирнова Т. М. Институт народов Севера в Ленинграде // История Петербурга. 2013. № 1 (68). URL : <http://mirpeterburga.ru/upload/iblock/677/6772624fb186170a2f92d5cd2d2085c5.pdf> _ (дата обращения: 04.05.2022).
5. Смирнова Т. М. «Театр тайги и тундры» – встреча двух миров // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2015. № 4. С. 12-25. URL : <http://fikio.ru/?p=1929> _ (дата обращения: 01.10.2022).

РОЛЬ ЛУ ЮЯ В ИСТОРИИ ЧАЙНОГО ИСКУССТВА

陸羽在茶藝史上的作用

В статье рассматриваются роль Лу Юя в формировании чайной культуры, а также особенности чайной церемонии в Китае. Чайная церемония в Китае официально сформировалась в период династии Тан. Китайская чайная церемония – это искусство чаепития. Автором показана традиционная система чайной церемонии с ее структурой и элементами. Интерес представляет описание малоизвестных в России способов заваривания чая.

Аннотация: 文章阐述了中国茶道的特殊性。中国的茶道礼仪正式形成于唐代。中国茶道是一种饮茶艺术。展示了传统的茶道系统及其结构和元素。兴趣来自对俄罗斯鲜为人知的泡茶方法的描述。陆羽（733—804），复州竟陵（今湖北天门）人。是唐代著名的茶学家，被誉为“茶仙”，尊为“茶圣”，祀为“茶神”。陆羽一生嗜茶，精于茶道，以著世界第一部茶叶专著《茶经》而闻名于世。他对茶叶有浓厚的兴趣长期实施调查研究，熟悉茶树栽培、育种和加工技术，并擅长品茗。唐朝上元初年（公元760年），撰《茶经》三卷，成为世界上第一部茶叶专著。他开启了一个茶的时代，为世界茶业发展作出了卓越贡献。

Ключевые слова: чай, чайная церемония, чайный путь, чайная сутра, приготовление чая, заваривание чая.

关键词: 茶, 茶道礼节, 茶道, 茶经, 制茶, 泡茶, 艺术.

В Китае – родине чая, существует строгий протокол его почитания и употребления. В Китае история чаепития насчитывает более 4700 лет [2].

Династия Тан (618-907) была первым этапом развития теории чайной церемонии в Китае, об этом свидетельствует появление первого трактата «Чайная книга». В нем записаны не только методы чаепития в эпоху династии Тан, но и разъясняется культурный характер, заложенный в этом процессе. Этот трактат ознаменовал рождение китайской чайной церемонии, а его автор Лу Юй (733-804) был прославлен потомками как великий знаток чая.

Лу Юй родился в Цзинчжоу (сегодня Тяньмэнь, провинция Хубэй). Он был ведущим знатоком чая времен династии Тан, его называли «чайной феей», почитали как «чайного святого», «чайного бога». Лу Юй всю жизнь любил чай и был хорош в чайной церемонии и прославился как автор первой в мире чайной монографии «Чайная книга». Он проявлял научный интерес к долгосрочным исследованиям чая, знакомился с технологиями его выращивания, селекции и переработки. В 760 году им был написан трактат, ставший первой в мире книгой о чае. Книга представляет собой комплексный труд об истории, происхождении, современном состоянии, технологиях производства, технике чаепития и принципах чайной церемонии. Трактат стал эпохальной научной монографией, представляющей собой книгу по чайной культуре. Обычное чаепитие возвысилось до уникальных культурных и художественных способностей, что способствовало развитию китайской чайной культуры.

«Чайная книга» состоит из трех томов и десяти глав и насчитывает около 7 тысяч иероглифов.

В первом томе, разделенном на три главы, рассказывается о происхождении, форме, функциях, названиях и качествах чая, описываются инструменты для приготовления чая, виды и способы приготовления чая. Во втором томе рассказывается о сосудах для приготовления и питья чая, а также о 24 видах приспособлений для чаепития. Третий том – самый объемный, включает в себя шесть глав: глава V посвящена способам приготовления чая и качеству воды в разных местах Китая, глава VI повествует об обычаях чаепития, которые имели место до династии Тан, в главе VII переданы старинные и современные, для Лу Юя, истории

о чае, его происхождении и лечебном действии, в главе VIII перечислены преимущества и недостатки получаемого чая в зависимости от места его происхождения, в главе IX описаны приборы для сбора и приготовления чая, в главе X детально показан весь процесс сбора, обработки и распития чая [1].

В рамках данной статьи нам хотелось бы остановиться на описании традиционных способов приготовления чая в Китае, с которыми мало знакомы в России.

Одним из древних способов заваривания является метод обжарки, придуманный Лу Юем и описанном в «Чайной книге». Спрессованные в форме небольшой круглой лепешки с дырочкой по центру чайные листья, подвергаются обжариванию на специальной сухой каменной сковороде, а затем охлаждаются. При заваривании чая необходимо добавить соль по вкусу. По традиции китайцы употребляют чай, трижды добавляя кипятка в заварку. Пить чай необходимо пока он горячий из своевременно подготовленной, облитой кипятком посуды.

Вызывает интерес еще один из древних способов заваривания чая, который на русский язык можно перевести как «рисунки чаем». Если во времена династии Тан уделяли больше внимания технике заваривания чая путем обжаривания, то при династии Сун (960-1279) этот процесс намного усложнился. Сначала нужно размолоть чай, затем его перемолоть до консистенции порошка. Используя чайную ложку, положить порошковый чай в чашку, залить небольшим количеством кипящей воды и перемешать специальным венчиком, повторить процедуру следует трижды. В итоге должна получиться прочная пена, на которой можно написать любой иероглиф. Современные бариста пишут и рисуют на кофейной пене, однако этой традиции в Китае около 1000 лет.

Большой интерес представляет и сам процесс чаепития, который в России более известен как чайная церемония. Чайная церемония – это ряд важных правил, которые необходимо соблюдать, включающих дегустацию чая, выбор воды, подготовка посуды, приготовление закуска к чаю, приготовление чая, раздавливание чайных листьев, кипячение воды, обжарка чая, наливание чая, питье и т.д. Китайская чайная церемония – это настоящее искусство.

В свою очередь, процесс чайной церемонии делится на приготовление чая, приготовление воды, разведение костра и кипячение воды, заваривание чая, разливание чая, чаепитие и чистка посуды.

Начиная со времен династии Мин (1664-1911) китайский способ обработки чая изменился, появился рассыпчатый чай в виде тонких длинных высушенных полосок. Минская техника используется и в настоящее время. Так, заваривая чай, кладут рассыпчатый чай в чайник (чашку) и заливают его кипятком, что до сегодняшнего дня является самым распространенным способом заваривания чая. Этот метод прямого заваривания чайных листьев кипятком не только прост, но и позволяет сохранять аромат чая, а также дает возможность наслаждаться визуальным восприятием чая.

Можно сказать, что заваривание чая стало великим новшеством не только в истории Китая, но и всего мира. Великий чайный путь, шедший из Китая через Монголию и Россию, создал условия распространения чайной культуры не только в указанных странах, но распространился по странам Европы и Америки.

Приезжают гости, и хозяева наливают чашку чая, что является самой ранней традиционной добродетелью и этикетом ханьского народа, отличающегося гостеприимством. Также у нас существует традиция преподносить чай в качестве подарка. В Ханчжоу, столице Южной Сун, каждое лето в каждой семье проводится ритуал приготовления чая, который подают друзьям и соседям с мелкими фруктами всех цветов в качестве закусок. Так, в чайную чашку кладут два зеленых фрукта, оливку или кумкват, намекая на благополучный Новый год [3].

Подводя итог, отметим, что чай является неотъемлемой частью повседневной жизни китайцев. Искусство чаепития объединяет китайскую философию и китайскую культуру. Таким образом, китайская чайная церемония – это одновременно и искусство чаепития, и искусство жизни, и искусство мысли.

Примечания

1. Из диалекта чайного святого Лу Юй чайной культуры Сянчжоу. URL : [https:// finance.ifeng.com/ a/ 20160826/ 14813446_0.shtml](https://finance.ifeng.com/a/20160826/14813446_0.shtml). (дата обращения: 08.11.2022). (на кит.: 从茶

圣陆羽话象州千年茶禅文化 (引用日期2022-11-08)). From the tea saint Lu Yu dialect of Xiangzhou millennium tea Zen culture.

2. Чжан Цзяньюй. Исследование традиционной мысли о современной чайной культуре // Тайцзянский технологический университет, 2010. (на кит.: 张建羽. 当代茶馆的传统设计思想研究//太原理工大学, 2010.). Zhang Jianyu. Research on the Traditional Design Thoughts of Contemporary Teahouses // Taiyuan University of Technology, 2010.

3. Юй Юэ. Китайская чайная культура и Шанхайская выставка ЭКСПО – также о роли чайной культуры в общественной дипломатии // Фуцзяньский форум (версия гуманитарных и общественных наук). 2010. № 12. С. 133-135. (на кит.: 余悦. 中国茶文化与上海世博会—兼论茶文化在公共外交的作用 // 福建论坛 (人文社会科学版). 2010. № 12: 133-135). Yu Yue. Chinese Tea Culture and Shanghai World Expo – and on the role of Tea Culture in Public diplomacy // Fujian Forum (Humanities and Social Sciences edition). 2010. № 12: 133-135.

КИТАЙСКАЯ СВАДЬБА: ТРАДИЦИИ, ОБРЯДЫ

CHINESE WEDDING: TRADITIONS, RITES

В статье идет речь о свадебной традиции Китая. Описаны ритуалы проведения свадьбы, традиции, соблюдающиеся семьями во время проведения свадебного торжества, а также правила проведения банкета. Рассказывается о запретах во время свадебного обряда, как для молодого человека, так и для девушки.

The article deals with the Chinese wedding tradition. The wedding ceremonies, family traditions, rules for holding a banquet are described. It tells about the prohibitions during the wedding ceremony, both for a young man and for a girl.

Ключевые слова: Свадьба, Китай, традиции, свадебный обряд, приметы, запрет.

Key words: Wedding, China, traditions, wedding ceremony, omens, prohibition.

Свадьба – прекрасное событие, о котором мечтают тысячи молодых девушек и мужчин. Она позволяет создать новую ячейку общества – семью. Бракосочетание играет в жизни человека большую роль. Браки могут заключаться в политических целях, в ритуальных, в целях связать двух влюбленных в друг друга человека. Свадьба имеет глубокие исторические корни, поэтому неудивительно, что существует большое количество обычаев, традиций, обрядов. Все они зависят от географического положения, религии, мировоззрения, что распространено в обществе и т.д.

Брак – важный момент в жизни человека, важное событие, ритуал и празднество. Для двух людей – свадьба соотносится с началом новой жизни. Обычаи и традиции предсвадебного периода не всегда совпадают со свадебными. Многие претерпели изменения, большинство исчезают из культуры и памяти человека. Очень интересной темой для изучения, является китайская свадьба.

Свадьбе в Китае придается большое значение. Большой исторический опыт сформировал огромное количество традиций, обрядов и устоев. В современном мире, где происходит процесс глобализации, сохранение традиционности стоит на первом месте, особенно в странах Азиатского и Восточного региона. Китайская свадьба – уникальнейший феномен, так как в ней соединяются традиции и новации, сохраняется обрядовость и устои.

Исторически сложилось так, что все брачные союзы в Китае заключались родителями. Могло быть так, что молодожены видели друг друга в первый раз именно на свадебной церемонии. В наше время молодые люди могут самостоятельно выбирать себе спутников жизни и заключать браки. Однако тенденция заключения браков родителями по-прежнему существует. В основном такие свадьбы заключаются в политических целях.

В Поднебесной свадебному торжеству придается большое значение. Молодые люди могут расписаться в ЗАГСе, без каких-либо торжественных мероприятий, однако к самой свадьбе они готовятся очень тщательно. Часто бывает так, что роспись состоялась, а само торжество проходит через несколько месяцев или даже через год.

Ритуал бракосочетание в Китае подразумевает под собой большое количество традиций, обрядов и устоев.

В Поднебесной данный ритуал тесно связан с верованиями и религиозно обрядовой деятельностью. Однако стоит иметь в виду, что этот ритуал в разных провинциях Китая проходит не идентично, а в соответствии с теми обычаями и традициями, которые исторически сформировались на определенных территориях. Реально существуют принципиально разные подходы к ритуализации свадебной церемонии на Юге и Севере, Западе и Востоке Китая. Гео-

графические, климатические, религиозные и этнические составляющие формировали и формируют до сих пор, особенности культуры каждой провинции [1, с. 174].

При написании нашей статьи мы попытались выявить похожие особенности организации и проведения современного свадебного торжества в разных провинциях Китая.

Стоит отметить, что все сферы жизни, в странах Азии, подчиняются гороскопам – выбор имени, проведение похорон, строительства дома и т.д. К гадалкам идут и в случае желания заключить брачный союз. В случае удачного прогноза следует обмен брачными обязательствами и заключения контракта.

Брачные контракты имеют длинную историю. Их начали заключать еще в Древнем Китае. Дату бракосочетания выбирали в конце года, а для более удачного выбора дня вновь обращались к астрологии. При этом уточнялся не только благоприятный день для свадьбы, но и время. Наиболее желательное, во второй половине часа, когда стрелки часов направлены вверх, т.е. «в сторону богатства, процветания и удачи» [3].

После того, как будет выбрана дата свадьбы, молодой человек, идет в дом к невесте. А молодая девушка идет в дом своего жениха. Эта традиция называется «официальный визит родителям». Каждый дом должен приготовить небольшой подарок молодым людям. Мужчине обычно дарят сигареты, а девушке – чай.

Если мужчина и женщина совместимы по гороскопу, а после визита к родителям те не имеют ничего против свадьбы, то назначается дата помолвки. Но перед этим семья жениха должна отправить семье невесты подарки. Обычно в них входят ювелирные изделия из серебра или золота, одежда и свадебные украшения. Также семья жениха должна отправить серебряную монетку с надписью «цю» – предложение. В ответ сторона молодой девушки также отправляет свои подарки. Если семья невесты согласна, то они принимают монетку и отправляют свою с надписью «юн» – согласие.

После получения согласия сторона молодого человека отправляет письмо семье невесты, в котором просит отправить приданное девушки для того, чтобы украсить комнату. Семья невесты обязана выполнить данную просьбу в качестве уважения к принимающей семье (раньше считалось, что девушка входит в семью мужа). Качество и количество присланных вещей определяют будущий статус девушки в семье мужа. «...По традиции, в приданное входят ножницы, которые выглядят как две бабочки, они символизируют тепло в доме. Посылают вазу, она представляет символ мира, горшок с фруктами, что означает плодородие, и монеты, которые говорят о богатом процветании...» [4].

Свадьба в Китае имеет необычную традицию: «оплакивание потери родных». Данная традиция появилась вследствие того, что в древности невеста полностью входила в дом жениха. Вернуться к родителям она не могла, так как это считалось позором. Так же молодая девушка не могла вернуться в дом своего отца, даже после смерти своего мужа, так как это не приветствовалось конфуцианскими традициями. В современном же варианте это просто дань традиции. Девушке дается время на то, чтобы она «попрощалась» со своей семьей. В это время она вспоминает детство и жизнь в доме своих родителей.

С развитием технических достижений в свадебном обряде Поднебесной появились новые традиции. Как пример стоит указать распространение фотосессий. Однако, как и многое другое свадебные фотосессии в Китае имеют отличительные черты от европейской фотосессии. В стране Неба не принято устраивать фотосессию в день свадьбы, как это принято в Европе или России. Как правило, фотосессия проводится за один-два месяца до самого торжества. Альбом обычно состоит из множества фотографий жениха и невесты, сделанных в разных местах в различных нарядах [5]. Фотографий со свадебной церемонии и торжества в альбоме нет. Гостям предлагают посмотреть уже готовое портфолио.

В день свадьбы жених и его друзья едут к дому невесты, чтобы ее забрать. Однако, для этого нужно будет заплатить выкуп. Как правило, его размер оговаривается родителями в день сговора о свадьбе или оставляют на усмотрение жениха и его семьи. Выкуп обязательно кладут в красный конверт (хун бао) [3] или заворачивают в красную бумагу. Как правило, выкуп дается больше оговоренной суммы. Сумма должна состоять из 9, так как иероглиф «9» звучит как 久 «долгий» (пожелание долгой совместной жизни), или из 8, так как иероглиф «8» звучит

почти как 发 «богатство» (пожелание богатства в браке) [2, с. 195]. При получении выкупа часть денег возвращается семье молодого человека. Это делается с целью показать, что:

1. семья жениха очень щедрая,
2. семья невесты не жадная,
3. обе семьи разделят счастливую судьбу [2, с. 192].

В доме, где проживала невеста, жениху дают две полочки, которыми едят. По поверьям, это позволит им быстрее завести сына.

После выкупа молодые люди отправляются в дом жениха, так как считается, что невеста «входит» в дом мужа. Свадебное шествие идет с фейерверками и барабанами – отгоняют злых духов от новой ячейки общества. «...Во время веселья исполняются свадебные танцы единорога или льва. Это символизирует доброжелательность, процветание, удачу и деловую репутацию...» [4].

Для того, чтобы в новой семье было большое количество детей (в первую очередь мальчиков) перед кортежем девушки рассыпают зерна риса, как символ плодородия. Обязательно на платье невесты прикрепляют зеркало. Оно служит защитным элементом от негативной энергетики и злых духов. При попадании в дом будущего мужа, нареченная переступает через седло, которое символизирует покой и уют.

«...По традиции, когда девушка выходит замуж за китайца, ей дарят туфли и вместе с ними бронзовое зеркало, иногда дарят еще и платья, это благоприятно воздействует на будущий брак...» [4].

После того, как невеста зашла в дом молодого человека, они должны отвесить три поклона: отцу, матери и Богам. Так же в день свадебного торжества молодая хозяйка должна провести чайную церемонию. На данной церемонии девушка, уже официально, представляется родственникам жениха.

Так как свадебный обряд очень древний, китайцы тщательно следят за соблюдением традиций, поэтому у них очень много запретов для молодоженов. А.С. Петрова в своем исследовании выделяет: запрет на посещение свадебных, похоронных мероприятий, рожениц; если один из родителей умер, жених или невеста должны находиться в трауре, и тогда свадьба произойдет в течение 100 дней со дня смерти или же будет отложена на 3 года (1000 дней); встреча другой невесты в день свадьбы [2, с. 193]. Имеется целый ряд суеверных моментов, связанных с подарками, суммой подаренных денег, использование цветов и т.п.

Также помимо свадебных обрядов большое внимание уделяется свадебному банкету. Меню на сам банкет представляет из себя 12 различных блюд. В него также включаются различные деликатесы, которые распространены в том или ином регионе. Так, например, в Восточном Китае (Шанхае, Цзянсу и т.д.) подается жареный поросенок и суп из акульих плавников, также рыба в красном масле. В Западном Китае (Сычуань, Чунцин и т.д.) гостям, кроме основных блюд, предлагают курицу в красном масле и хлебцы, начинкой которых являются семена лотоса. В кухне Центрального Китая, среди деликатесов можно встретить голубиное мясо и яйца. Считается, что все перечисленные выше блюда приносят процветание, гармонию и успех.

«...Из напитков обычно представлен чай (знак уважения), алкоголь (радостное событие необходимо отметить). Сейчас часто можно увидеть на свадьбе газированный напиток 7-Up, так как по-китайски он называется 七喜 – «семь счастливых» ...» [2, с. 197].

Рассадка гостей на банкете также имеет значение. Самое почетное место отводится родителям, сидящим за отдельным столом, остальные гости – за круглыми столами. Рассаживают их особым способом, рядом сидящие гости должны обязательно знать друг друга. Пока праздник не начался, все присутствующие гости имеют право поиграть в какие-нибудь свадебные игры, фотографироваться с женихом или же невестой, а можно и с обоими сразу. После начала торжества, один из самых уважаемых мужчин должен произнести тост или пожелание молодоженам [4].

После банкета молодые люди уходят в свои брачные комнаты. Чтобы новая семья была счастлива, данную комнату готовят за день «человек-удача» – это человек, у которого много детей. Именно он раскладывает на кровати правильные символы, такие как: отруби (будет бо-

гатый сын), арахис и каштан (скорое рождение ребенка), гранат, семена лотоса и другие фрукты. Так же существует вера, что если дети поиграют на кровати молодых, то будет у них счастливая супружеская жизнь.

В отличие от Европы или России, в Китае свадьба не проходит долго. Как правило, это всего пару часов, иногда еще меньше. Это связано с тем, что китайцы очень занятые люди.

«Основным свадебным цветом является красный – цвет радости, счастья и любви, поэтому свадьбу называют 红事 – красное дело, все украшения на свадьбе, конверты с подарками, даже свадебное платье должно быть красным» [2, с. 32]. Однако наличие красного свадебного платья является не обязательным. Очень часто можно встретить молодоженов, где невеста одета в белое платье, но обязательным атрибутом являются красные туфельки и красный зонт в руках. Так же не редким явлением будет ношение невестой нескольких платьев. Так в начале свадьбы она будет в европейском, белом платье. Однако на сам банкет, девушка придет в традиционном китайском платье. Оно имеет широкую символику. Так, например, оно символизирует уход из семьи родителей в семью мужа. Также данное платье надевается для того, чтобы уважить гостей, показать, что связь между поколениями не угасла (отдать дань традициям). Традиционное платье надевается наречённой перед тем, как ей нужно покинуть банкет.

Также, как и кухня, традиционные свадебные наряды в Китае отличаются. «...Если в Северном Китае невеста надевает красное облегающее платье «cheung sam» с высоким воротником, то в Южном Китае девушки выходят замуж в костюме «Hung Kwa», состоящим из жакета и нескольких юбок, одетых одна на другую...» [6].

Таким образом, свадебные традиции претерпели определенные изменения в процессе исторического развития. В первую очередь, они касаются того, что молодые люди сами могут выбирать себе пару, а выбором свадебного платья занимается сама невеста. Однако несмотря на довольно сильную компьютеризацию, часть свадебных традиций сохранились. Во множестве других стран, традиции поменялись полностью или же исчезли. В Китае же традиции уважают и чтят, так как считают, что это позволяет им жить счастливо и без проблем. Также стоит отметить, что свадебные ритуалы направлены на продолжение рода, как показывает многовековая практика, имеют свой результат.

Примечания

1. Кургузов В. Л. Че Тунбо. Таинства, обряды и ритуалы в религиозной культуре России и Китая. Улан-Удэ : Изд-во ВСГУТУ, 2014. 332 с.
2. Петрова А. С. Диалог культур в обучении русскому языку китайских студентов на материале темы «Семейные обряды» : дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2016. 233 с.
3. Китайская свадьба // ВикиЧтение. Народные традиции Китая. URL : <https://history.wikireading.ru/199662> (дата обращения: 28.03.2021).
4. Сочетание красивых традиций и уникальных обрядов на китайской свадьбе. URL : <http://rusvesta.ru/planirovanie/scenarij/kitajskaya-svadba.html> (дата обращения: 28.03.2021).
5. Китайская свадьба традиции и обряды. URL : <https://ekd.me/2017/06/kitajskaya-svadba-tradicii-obryady/> (дата обращения: 28.03.2021).
6. Ольга Дорофеева. Традиции Китая: свадебное платье. URL : <https://www.livemaster.ru/topic/1095717-traditsii-kitaya-svadebnye-platya> (дата обращения: 28.03.2021).

ОБРАЗ «ТРЕХ ДРУЗЕЙ ХОЛОДНОЙ ПОРЫ» В ТРАДИЦИОННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

中国传统文化中的岁寒三友

В этой статье рассматривается образ «трех друзей холодной поры». Под ними подразумеваются сосна, бамбук и дикая слива – мейхуа, которые иногда называют одним словом – 松竹梅 sōng zhú méi. Они являются символами традиционного изобразительного китайского искусства. Вместе они выражают «Три учения» 三教 sānjiào – конфуцианство (сосна), буддизм (бамбук) и даосизм (слива).

摘要: 本文根据中国传统文化中对《岁寒三友》的描写, 描绘. 探讨了人们通过自然物来表现自己的理想品格和对精神境界的追求. 岁寒三友指松树、竹子和梅花, 这三种植物象征着“三教”的统一, 儒教、佛教和道教. 中国古代文人喜爱寄物抒情, 借以自然物来表现自己的理想品格和对精神境界的追求. 坚毅不拔的青松, 挺拔多姿的翠竹, 傲雪报春的冬梅, 它们虽系不同属科, 却都有不畏严霜的高洁风格. 在中国传统文化领域里, 成为一种具有符号意义的形象. 影响了一代又一代炎黄子孙的精神、气质、性格、情操.

Ключевые слова. Сосна, Бамбук, Слива, Искусство Китая, Три друга холодной поры, Конфуцианство, Буддизм, Даосизм.

关键词: 松、竹、梅、中国文化、中国艺术、儒释道.

За 5000-летнюю историю китайской цивилизации постепенно сформировалась китайская культура, объединяющая характерные черты всех школ мысли (конфуцианства, буддизма и даосизма) и культуры различных этнических групп. Традиционная культура – это своего рода понятие и дух, система ценностей, которая, в конечном итоге, должна быть выражена конкретным носителем.

Выражение «Три друга холодной поры» относят к трем растениям: сосна, бамбук и слива. Благодаря живучей жизнеспособности этих трех растений в холодную зиму, они являются символом благородной личности в традиционной китайской культуре и метафорой верной дружбы. Они также воплощают сущность трех школ мысли конфуцианства, буддизма и даосизма, и, таким образом, соединяются друг с другом и развиваются вместе.

Конфуцианство является «единством неба и человека» и считает, что все вещи взаимосвязаны. Конфуцианство подчеркивает ориентированность на доброжелательность, гуманизм. Самосовершенствование, семейная гармония, управление страной и выравнивание мира – это путь благородного человека. Добродетели благородного человека присущи всему в мире, поэтому конфуцианцы часто заимствуют примеры добродетели из природы. Сосна олицетворяет силу духа и непреклонность, не бояться трудностей, которые нужно победить, она одинока, прямолинейна, проста, не боится холода [1, с. 77]. Сосна высотой в сто деревьев, гордая морозом и снегом, вечнозеленая и бессмертная – Сюньцзы сделал сосну и кипарис метафорой благородного человека. В «Луньюе» Конфуций писал: «岁寒, 然后知松柏之后凋也», что на русский язык можно перевести следующим образом: «Год холоден (т.е., когда наступит холодное время), тогда только узнаешь, что кипарис и сосна после (всех деревьев) роняют (иглы)». Другими словами, только в несчастье познается благородный муж, который никогда не отступает от своих правил. Китайская поговорка «увидеть сосну зимой» означает, что настоящий характер человека проявляется только во время испытаний. Это типичный пример конфуцианской мысли. Конфуцианская любовь к соснам происходит не только из-за красоты ее образа и формы, но и из-за ее упорства и непреклонного характера благородного мужа [2, с. 59].

Образ бамбука важен для Чань-буддизма, направления в китайском буддизме. Так, представительная классика Чань-буддизма «Алтарная сутра шести предков» утверждает, что «ум чист, а природа Будды внутренняя, просветление не претенциозно, оставляя в стороне значение слов и понимания и идя прямо к источнику сердца». Считается, что «в самой природе видны все законы; Вся свобода Дхармы называется чистым телом Дхармы». Вся мудрость исходит из собственной природы, а не извне, но, если человек знает свою собственную природу, «когда он слышит слова, он осознает себя и внезапно видит истину такой, какая она есть», и выдвигает идею «просветления», «становления Буддой» [3, с. 78]. Хотя связь буддизма и бамбука несколько похожа на конфуцианство, дзен объясняет это по-другому. «Дзен» является транслитерацией санскрита и означает «медитация». Изначально это был метод практики, который заключался в том, чтобы спокойно сидеть и думать. Бамбук не цветет, не хвастается, не рисуется. Независимый и особенный, утонченный и простой, он рождает чувство одиночества, словно медитирующий монах, спокойно пребывающий в уединении. Говорят, что после того, как Будда достиг просветления, он повел многих своих учеников практиковать в доме эссенции бамбукового леса. У Будды все существа имеют природу Будды. А природа Будды бамбука – это пустота, тишина, бесспорность и отречение [2, с. 95].

Цветы сливы неразрывно связаны с даосизмом и занимают совершенно особое положение в даосизме, они являются одновременно воплощением Дао Гаоши и почти синонимом даосизма. Ароматная природа цветения сливы во время сильного холода соответствует даосскому учению о циркулировании энергии ци и тяжелой аскетической практике. В даосской культуре слива Мэй является представителем даосских цветов, которые олицетворяют стиль жизни даоса, который осмеливается гордиться собой в снегу и морозы. Это также символ самоотверженности.

Человек, подобно цветам сливы – китайский поэт Ван Цуншу писал: «Водяной лунный дух нефритового снежного плода, воплощенный в Цянькунь чистой ци». Цветок сливы всегда был символом благородного человека и его взыскательной внутренней сущности, не боящейся принуждения, не льстящей могущественным [4, с. 130]. И беспримерная целостность, уединенная и неординарная, и потусторонние чувства согласуются с даосской правовой сферой, выступающей за безразличие и пригодность, спокойствие и мир, возвращение к простоте и истине, а также несвязанность заслугами и славой. Добродетель цветков сливы, которая переносит лютый холод, охраняет одиночество и по-прежнему «ароматна» – это именно то, к чему старательно стремятся даосы.

В традиционном изобразительном искусстве Китая есть жанр «шуй мо хуа» (пейзаж). На свитке Чжао Мэнцзянь мы видим переплетение веток трёх растений как в букете. На свитке Чжан Даяня представлен пейзаж, в котором одновременно растут сосна, бамбук и слива на фоне горы.

Чжао Мэнцзянь 赵孟坚 (1199-1264) «Три друга зимней стужи»



Чжан Даянь 张大千 (1899-1983) «Три друга зимней стужи»



Конфуцианство, буддизм и даосизм имеют разные взгляды на природу. Поэтому у них разные взгляды на искусство, соответственно, разные взгляды на общество и человека. Это проявляется в искусстве тоже, отражая те или иные традиции. Обладая уникальными биологическими характеристиками, «три друга холодной поры» стимулируют понимание людей и

точку опоры конвергенции. Образ «трех друзей холодной поры» становится красивым пейзажем. Спустя тысячи лет он стал бессмертной главой китайской культуры, который передавался из поколения в поколение, высоко ценился, и никогда не надоедал.

Примечания

1. Ван Цзэнци. Три друга холодной поры. Пекин : пресса о культурном развитии, 2021. 243 с. (на кит.: 汪曾祺, 《岁寒三友》, 北京, 文化发展出版社, 2021, 243页). Wang Zengqi. «Three Friends of the Cold Season». Beijing: Cultural Development publishing house, 2021. 243 p.

2. Моу Чжунцзянь. Религия Китая и китайская культура. Пекин : Китайская пресса социальных наук, 2005. 185 с. (на кит.: 牟中鉴, 《中国宗教与中国文化》(卷一), 北京, 社会科学出版社, 2005, 185页). Mou Zhongjian, «Chinese Religion and Chinese Culture» (Volume 1), Beijing: Social Science Press, 2005. 185 p.

3. Тан Ицзе. Китайская религия. Пекин : Изд-во Пекинского ун-та, 1992. 293 с. (на кит.: 汤一介, 《中国宗教》, 北京, 北京大学出版社, 1992, 293页). Tang Yijie. Chinese Religion. Beijing : Peking University Press, 1992. 293 p.

4. Чжан Хаосюнь. Исследование классификации поэзии Тан. Цзянсу : образовательная пресса Цзянсу, 1999. 358 с.(на кит.: 张浩逊, 《唐诗分类研究》, 江苏, 江苏教育出版社, 1999, 358页). Zhang Haoxun. Research on the Classification of Tang Poems. Jiangsu : Jiangsu Education Press, 1999. 358 p.

ТАНЕЦ ЛЬВА КАК ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

LION DANCE AS A CHINESE CULTURAL PHENOMENON

Китайский традиционный танец «Пробуждение льва» – это аутентичный народный танец ханьской национальности и сокровище танцевального искусства провинции Гуандун. Исторически он трансформировался из придворного танца льва династии Тан. После Пяти династий и Десяти царств культура танца льва была введена в район Линнань с миграцией на юг из Центральных равнин. При династии Мин разнообразные танцы льва появились в провинции Гуандун, а ныне распространились среди заморских китайцев в Гуандуне, Гуанси и странах Юго-Восточной Азии: в Гуандуне они в основном распространены в Фошане, Суйси, Гуанчжоу и других уездах, и городах. Танец «Пробуждение льва» в провинции Гуандун считается благоприятным объектом для изгнания злых духов и предотвращения зла. Каждый фестиваль или какое-либо крупное событие обычно сопровождается танцем «Пробуждение льва», что добавляет мероприятию веселья.

The Chinese traditional dance «Lion Awakening» is an authentic folk dance of the Han people and Guangdong's treasure of the dance art. Historically, it evolved from the court lion dance of the Tang Dynasty. After the Five Dynasties and Ten Kingdoms, the lion dance culture was introduced to the Lingnan area with migration to the south from the Central Plains. In the Ming Dynasty various lion dances appeared in Guangdong Province, and now they have spread across Guangxi, Southeast Asian countries and Guangdong (mainly in Foshan, Suixi, Guangzhou and other counties and cities). The Lion Awakening dance is considered appropriate for expelling bad spirits and preventing evil. Each festival or any major event is usually accompanied by a Lion Awakening dance.

Ключевые слова: Китайская культура, танец льва, танец национальности хань, китайское нематериальное культурное наследие.

Keywords: Chinese culture, lion dance, Han dance, Chinese intangible cultural heritage.

«Танец льва» представляет собой феномен народного искусства Китая, также известное как «музыка тайпина» уже в древнем Китае. Танец льва делится на южный и северный, и южный танец также называется танцем «пробуждающегося льва». Танец льва считается благоприятным для изгнания злых духов и предотвращения зла. На каждом фестивале или крупном мероприятии должен быть танец льва, чтобы добавить веселья. В танце льва главным элементом выступает фигура льва. Его туловище делается из цветных полосок ткани. Каждого льва обычно исполняют два человека, один танцует голову, а другой хвост льва.

Каждый танец имеет региональные особенности. Для примера рассмотрим танец гуандунского льва. Танец льва провинции Гуандун относится к южному стилю народной танцевальной культуры хань, объединяющем боевые искусства, танец и музыку. В китайской истории он родился из придворного танца льва династии Тан (VII-IX вв.). После эпохи Пяти династий и Десяти царств (X в., период великого разделения в китайской истории), с миграцией с Центральных равнин на юг, культура танца льва была представлена в районе Линнань. Во времена династии Мин (XIV-XVII вв.) танец льва появился в уезде Наньхай, провинция Гуандун (ныне Фошань, провинция Гуандун). Во время Опиумных войн люди из Фошаня провинции Гуандун стали широко танцевать его. Есть поговорка, согласно легенде, в древние времена в районе Наньхай провинции Гуандун была чума, и погибло бесчисленное количество людей. В это время появился мифический зверь, и чума исчезла везде, где зверь ходил. Чтобы отплатить зверю за доброту, жители деревни использовали бамбуковые полоски и бумагу, чтобы связать их в форме зверей, и танцевали под барабаны, чтобы выразить поклонения. Поскольку внешний вид мифического зверя напоминает легендарного льва, жители деревни

называют его «Лев Руи», а «Руи» на кантонском диалекте гомофонно слову «спящий», и его называют «спящим львом», что неблагоприятно. «Лев Руи» также подразумевает изгнание злых духов и подавление демонов, поэтому «Лев Руи» был изменен на «Пробуждающий лев». Также было изменено название на «Пробуждение льва», что означало пробуждение души страны, выражающееся боем в барабаны для бодрости духа. С тех пор «там, где есть китайцы, должен быть танец пробуждения льва», что стало важной церемонией для повышения престижа нации и утверждения культуры Китая [1].

Есть много видов танцев льва. Как уже было сказано, есть «Южная школа» и «Северная школа». Они имеют разные стили и характеристики. Голова льва Южной школы и Северной школы строго различаются по форме. Северный стиль основан на реализме, в то время как в Южной школе преобладают мифологические образы. По сути, можно сказать, что Южный лев вовсе не лев, а няньский зверь, потому что лев Южного стиля имеет рога на голове, а у льва нет рогов. Так, на голове льва в провинции Гуандун имеется рог, мощный и грубый, а барабанная музыка захватывающая и тревожная. Лев из дельты Жемчужной реки является основным представителем.

Танец льва в южном стиле – самый представительный танец льва. После того, как этот танец распространился по разным местам, он приобрел региональные особенности, отличаясь внешним видом из-за местных обычаев (особенно в Малайзии, Сингапуре и других местах). Тем не менее, по духу и смыслу он остается прежним. Внешний вид головы и характер льва выражен в цвете, например, красного льва национального героя Гуань Гуна, черно-белого цвета с синим носом и железными рогами, и усами героя Чжан Фэя [2].

Во время выступления гремят гонги и барабаны, танцоры льва сначала некоторое время бьют по барабану, который называется «кайчжуань», а затем два человека играют роль льва и танцуют, а другой человек носит образ улыбающегося «Большоголового Будды» и держит в руке большой веер из подсолнуха (традиционный веер в провинции Гуандун) и выводит льва на сцену.

Движения танцоров львов в основном представляют собой движения животных. Основные упражнения: «собирать зелень», «пить воду с высокой платформы», «бросать мячи льву», «наступать на кучи цветов сливы» и так далее. Среди них упражнение «собирать зелень» – это суть пробуждения льва, в нем есть процесс восхождения, наследования, поворота и закрытия, который драматичен и похож на историю. Оно претерпело изменения и породило множество упражнений, получивших широкое распространение.

С 1980-х годов почти в каждом поселке есть своя танцевальная команда львов, круглый год на церемонии открытия учреждений или мероприятий постоянно играют гонги и барабаны. Популяризация львиного искусства среди широких масс в различных городах и селах также беспрецедентна. Гуандунский танец льва стал всемирно известным народным танцевальным брендом, уникальным для провинции Гуандун. Деятельность по продвижению танца льва также широко распространена в китайских общинах за границей, и она стала культурным мостом для зарубежных соотечественников, чтобы вернуться к традициям своих предков. Соответственно, его культурная ценность и значение очень высоки.

Производство фигуры льва обладает своей спецификой: в качестве основных материалов используются бамбук и бумага. Сначала делают форму головы льва с помощью бамбука, а затем наклеивают на бумагу. Глаза льва, уши, рот и т. д. подвижны, а затем приклеивают ровно траву или растительные ткани. После высыхания наносят краску, а затем закрепляют лаком. Самой большой особенностью формы южного льва является то, что на его голове есть дополнительный рог. Говорят, что он был создан, чтобы избежать различных табу, таких как танец желтого льва, которым особенно наслаждался император, чтобы власти не обвинили в непочтительности к императору. Самая тяжелая голова льва весит 6,5 кг, а самая легкая – 3,5 кг, всего есть четыре категории. Традиционная длина хвоста льва составляла 4 метра, но потом ее изменили на 2,6-3 метра, чтобы было удобнее танцевать.

Существует много видов львов, один из них – золотой лев, также называемый тайским львом, который используется для приветствия гостей или этикета торжественного общения, и, как правило, его очень сложно танцевать, поскольку когда львы встречаются, они должны касаться глаз друг друга. Затем золотые львы встают на колени и кланяются друг другу и обме-

ниваются приглашениями, прежде чем снова начнется танец льва. Помимо золотого льва, есть также черные львы, красные львы и разноцветные львы, которые, как уже было сказано, представляют гурьев Чжан Фэя, Гуань Гун, соответственно и Лю Бэя (персонажей классических эпизодов «Троецарствия», одного из четырех известных китайских романов). Глубокая дружба между Лю Бэем, Гуань Гуном и Чжан Фэем всегда высоко ценилась среди китайцев, и они являются очень положительными образами в китайской культуре. Соответственно, львы отражают разные личности, такие как могучий и свирепый черный лев, величественный красный лев и нежный цветной лев. Кроме того, из-за разной формы люди в разных местах называют пробуждающегося льва по-разному: например, в Наньхае (расположенный в Фощане, провинция Гуандун) большеголовый лев, в округе Хэшань (расположенный в городе Цзянмэнь, провинция Гуандун) – синтез льва и утки, в Индэ (город уровня префектуры в провинции Гуандун) синтез льва и курицы и т. д.

Музыка для танца пробуждения льва тоже особенная: барабан – основной музыкальный инструмент танца пробуждения льва, также добавлены гонги, чтобы сформировать ревущий и подавляющий звук. Сила, скорость и мягкость звука барабана устанавливается в соответствии с различными упражнениями и движениями танца. Техника игры на барабанах, позы и жесты музыкантов очень специфичны. Существует три вида барабанных партитур: барабан с тремя звездами, с пятью звездами и с семью звездами.

Движения и приемы танца льва очень сложны, по словам старого артиста, движения ног в танце льва полностью перенимают движения животных: эти движения сильные и мощные, работа ног стабильна, поэтому каждый, кто учится танцевать льва, должен сначала изучить боевое искусство Нанцюань, чтобы заложить основу движений.

Процедуры исполнения танца льва подразделяются на: выход из пещеры, спуск с горы, переход через мост, питье воды, сбор зелени, пьяный сон, пробуждение пьяным, подъем в гору, игра в мяч и т.д. [3].

Выбор зеленого цвета является кульминацией сложности этого танца. Он делится на «высокую зеленую добычу» и «наземную зеленую добычу», где представлены зеленый цвет воды, зеленый цвет краба, зеленый цвет дна моста и зеленый цвет разрушения. Упражнения насыщенные и красочные, с высокими навыками и большой сложностью. Кроме того, здесь есть уникальные навыки, такие как «Львиный фонарь», «Лев, бросающий мяч», «Большеголовый Будда, ведомый львом», а также «Лев с высоким ворсом», «Лев с цветущей сливой» и «Лев, идущий по канату», которые развивались в новейшее время под влиянием циркового искусства [4].

Танец льва имеет широкую массовую поддержку среди жителей провинции Гуандун. Танец «Пробуждение льва» в Гуандуне считается благоприятным, на каждом крупном мероприятии должен быть танец пробуждения льва, чтобы добавить веселья. Танец льва в Гуандуне известен не только в Китае, но и за границей. Зарубежные китайцы из других стран также имеют обычай танцевать льва, поэтому танец льва широко распространен в зарубежных китайских общинах. Там, где есть китайцы, должны быть и танцы льва. Это стало важной формой для повышения престижа китайской нации и утверждения культуры Китая.

Деятельность по продвижению танцев пробуждения льва в настоящее время широко распространена в южных регионах и зарубежных китайских общинах и стала культурным мостом для зарубежных соотечественников для сохранения традиций своих предков. Его культурная ценность и влияние очень высоки. Поскольку Китай придает большое значение защите нематериального культурного наследия, поэтому 20 мая 2006 года Государственный совет утвердил Гуандун Синши, как центр распространения Танца льва, для включения в первую партию национального списка нематериального культурного наследия.

Примечания

1. Сеть по делам провинции Гуандун — Танец льва. (广东省事网-舞狮). Guangdong Provincial Affairs Network - Lion Dance. URL : http://dfz.gd.gov.cn/sqyl/fwzwhyc/content/post_1109684.html (дата обращения: 12.09.2022).

2. [Традиционный танец] Пробуждение льва Шак Ханга (провинция Гуандун) // Веб-сайт нематериального наследия - Танец льва. (非遗网站-舞狮). Intangible Heritage Website - Lion Dance. URL : [https:// www. feiyiw.cn/ index. php?app=article&act=view&article_id=15760](https://www.feiyiw.cn/index.php?app=article&act=view&article_id=15760) (дата обращения: 11.09.2022).

3. Список репрезентативных проектов национального нематериального культурного наследия Китая - Танец льва. (中国国家级非物质文化遗产代表项目名录 - 舞狮). List of Representative Projects of National Intangible Cultural Heritage of China - Lion Dance. URL : https://www.ihchina.cn/search_result/keyword/%E9%86%92%E7%8B%AE (дата обращения: 13.09.2022).

4. Гуандунский танец. (广东舞狮). Guangdong Lion Dance. URL : [https:// baike.so. com/ doc/ 6545050-6758794.html#6545050-6758794-1](https://baike.so.com/doc/6545050-6758794.html#6545050-6758794-1) (дата обращения: 13.09.2022).

КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ЭПОХ ХАНЬ И ТАН (III В. ДО Н.Э. – X В.)

汉唐时代（公元前3世纪-公元10世纪）的中国传统古典舞

Период правления династий Хань и Тан является периодом расцвета политики, экономики и культуры Китая. Наряду с этим в беспрецедентных масштабах в стране развивается танцевальное искусство. Танцы Хань и Тан являются разновидностями китайского классического танца и по сей день занимают важное место в хореографии Китая. Реставратором китайского классического танца эпохи Хань и Тан является господин Сунь Ин (1929-2009 гг.) который, беря за основу многовековые традиции, открыл новую эру китайского традиционного классического танца. В статье рассматриваются историко-национальные, культурные особенности правления династий Хань и Тан, описывается процесс развития и стилевые характеристики традиционного классического танца Хань и Тан, изучается культурное содержание танца Хань и Тан.

【摘要】 汉唐时期是中国政治、经济、文化的鼎盛时期。与此同时，舞蹈艺术在该国正以前所未有的规模发展。汉唐舞是中国古典舞蹈的变种，时至今日在中国舞蹈编排中占有重要地位。中国汉唐古典舞的修复者是孙颖先生（1929-2009），他以百年传统为基础，开创了中国传统古典舞的新纪元。文章论述了汉唐统治时期的历史、民族、文化特征，描述了传统古典汉唐舞蹈的发展过程和文体特征，研究了汉唐舞蹈的文化内涵。

Ключевые слова: китайский традиционный танец, китайский классический танец, династии Хань и Тан, китайская цивилизация, культура Китая.

关键词: 中国传统舞蹈, 中国古典舞, 汉唐, 中华文明, 中国文化.

Являясь одной из древнейших цивилизаций, за время существования которой различные династии сменялись одна за другой, Китай создал свою неповторимую и богатую культуру, в которой танцевальное искусство по-своему уникально и самобытно. Время правления династий Хань и Тан отмечается культурным и хозяйственным расцветом страны, национальным подъемом, где большое внимание уделялось культуре и искусству. Танцевальное искусство получает большое развитие, появляются знаменитый народный танец династии Хань, красочный танец с перьями династии Тан и так далее. Основу китайского традиционного классического танца составляют школы Хань и Тан, школа танца Кунь и школа Дуньхуан. Возникнув во время правления династии Хань, традиционный классический танец достиг пика своего развития в эпоху Тан и считается актуальным по сей день. Для рассмотрения основных стилевых характеристик классического танца династий Хань и Тан в данной статье мы будем рассматривать предпосылки возникновения, особенности стиля и исполнения традиционного классического танца.

Танцевальное искусство Китая является одним из самых древних, однако многие документы, в которых содержались описания танцев, были утеряны. Термин «китайский традиционный классический танец» (中国古典舞蹈) был предложен известным современным художником Оуян Юйцяном (1889-1962 гг.) с целью создания танцевальной системы, имеющей свои национальные особенности, основанные на традиционной культуре страны. В период своего становления китайский классический танец вобрал в себя черты оперной музыкально-танцевальной культуры. С течением времени хореографы постоянно совершенствовали систему китайского традиционного классического танца, техника которого впоследствии представилась синтезом народных танцев, балета, оперы и боевых искусств. В начале 1950-х годов на основе относительно полного набора методов обучения китайскому классическому танцу,

учитель Сунь Ин из Пекинской танцевальной академии на протяжении многих лет с энтузиазмом развивал китайский танец [3].

Классический танец династий Хань и Тан является одной из основных танцевальных форм с традиционными и классическими чертами идеологии, придававшей особое значение этическому воспитанию человека. Сегодня, с бурным формированием современного танцевального искусства, систематически исследуются и развиваются различные танцевальные направления, однако следование традициям китайского танцевального искусства является одной из основных линий развития. Для различных исторических периодов характерны определенные каноны выразительного искусства, в связи с этим особую актуальность и значимость приобретает китайский традиционный классический танец династий Хань и Тан, имеющий разные стили, характеристики и их выражения.

(1) Форма танца династии Хань: Танец династии Хань не только имеет характеристики танца царства Чу, но также вобрал в себя танцы приграничья и внешних регионов. После многих лет развития постепенно сформировались традиционные народные танцы. Ноги, талия и танцы с длинными рукавами, «Танец Чу Мун» один из классических китайских танцев. Танец династии Хань был разработан на основе танца царства Чу. Выступление танцора – типичный перформанс, характерный для танцев династии Хань, таких как «Пан-барабан», в процессе исполнения танцор надевает специальную обувь и танцует на барабане. Во время танца исполнителю нужно быть точным и громким. Танец талии (танцевальная талия) является главной особенностью танца династии Хань, хотя танцевальная талия династии Хань произошла от танца Чу (изгиб), но он не такой большой, как движение изгиба в танце Чу, но использует мягкую талию. Танцевальные рукава – характерная черта танца династии Хань. Танцоры двигают руками во время выступления. Один длинный рукав плавает перед телом, а другой длинный рукав плавает горизонтально над головой. Два длинных рукава образуют красивую форму. S-образный изгиб в сочетании с красивым и стройным телом танцовщицы делает фигуру очень красивой. Вообще говоря, выражения классических танцев династии Хань были простыми, растянутыми, легкими и т.д.

(2) Формы выражения классического танца династии Тан: классический танец династии Тан опирается на различные сильные стороны, не только поглощает танцевальные стили эпох Чжоу, Хань, Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий, но также включает танцевальные элементы корейской культуры, танцы западных регионов, а также музыку и танец Центральных Равнин, объединяющие множество танцевальных элементов, что все вместе образует танцевальную систему с уникальными жизненными характеристиками. Благодаря поддержке и поощрению императора Сюань-цзуна династии Тан, танец династии Тан достиг беспрецедентного развития, особенно «Танец Цзинхун» наложницы Мэй Фэй. Мэй Фэй использовала элементы из природы (подражание животным и птицам), и танец обладает прекрасным шармом, легким и элегантным в процессе танца, это как гуси в небе, и люди Тан обычно использовали это сравнение.

Искусство, являясь средством познания и отражения окружающего мира, сопровождает человека на протяжении всего его существования, транслирует мысли и чувства людей, говоря на языке образов, символов, эталонов и других знаков национальной и общечеловеческой культуры. Танец – это вид искусства, который создает особый тип художественного языка, обладающего своим, неповторимым способом художественной рефлексии, где действие танца можно расценивать не только как акт самовыражения, но и как форму межкультурной коммуникации, интерпретацию кодов культуры.

Будучи средством выражения внутреннего эмоционального строя, танец формируется средой обитания человека, религиозно-практической организацией общества и тесно связан с жизнью и бытом людей. В эпоху экономического процветания, во время правления династий Хань и Тан, происходило развитие основных эстетических принципов танцевального искусства. Эстетическая интерпретация танца того периода – выражение легкости, радости и красоты бытия. Это широко используется в современных постановках.

В качестве примера можно привести танец «Та Гэ» (1990), в котором средствами динамичной и красивой хореографии отражаются сюжеты гармоничной и стабильной жизни людей в эпоху Хань и Тан [2, с. 62]. В течение данного периода, в результате тесного взаимо-

действия с другими видами искусства, в китайском танце важными элементами становятся реквизит и костюмы. Рукава костюма являются наиболее характерным и в то же время дифференциальным средством танцевального выражения. Цветам, формам и типам рукавов танцевального костюма придается большое значение, так как они являются средством выражения духовно-эстетического наполнения эпохи. Танец с рукавами «Та Гэ», отличающийся довольно сложной и грациозной техникой исполнения, через мягкие, плавные, кружащиеся движения платков и длинных рукавов, воплощал в себе простор и безграничность Вселенной, вечность, близость к космосу. Доминантой хореографической композиции танца «Та Гэ» являются мягкие, сдержанные движения, которые воплощали в себе эталонные образы женщины того времени: застенчивой, миловидной, чувственной.

Достигнув пика своего развития, музыкально-танцевальное искусство периода Хань и Тан в современное время приобрело новый смысл, основанный на социально-историческом контексте эпохи. Начиная с танца «Та Гэ», повсеместная популяризация танцев отражала жизнь людей того времени. Хотя стиль, хореография, костюмы и реквизит китайских классических танцев Хань и Тан отличаются от современного китайского танца, однако это не значит, что он не сохранил своих корней [1].

Классический танец династий Хань и Тан является одной из основных танцевальных форм с традиционными и классическими чертами идеологии этого периода, придававшей особое значение танцу в этическом воспитании человека. Сегодня, с бурным формированием современного танцевального искусства, систематически исследуются и развиваются различные танцевальные направления, однако следование традициям китайского танцевального искусства является одной из основных линий развития. Для различных исторических периодов характерны определенные каноны выразительного искусства, в связи с важной ролью уникальных традиционных произведений китайского классического танца особую актуальность и значимость приобретают исследования танцев периода Хань и Тан, которые могут определить дальнейший путь развития современного танца в Китае.

Примечания

1. Пэн Сяосюэ. Стиль и особенности классического танца династий Хань и Тан // Китайская информация. 2019. Вып. 6. С. 112-156. (на кит.: 彭小雪. 汉唐古典舞的风格与特征 // 中文资讯, 2019年第6期, p. 112-156). Peng Xiaoxue. Style and features of classical dance of the Han and Tang dynasties // Chinese information. 2019. issue 6. P. 112-156.

2. Сяо Яо. Современная концепция создания традиционного танца // Классический танец династий Хань и Тан : Пекин. 2016. Вып. 2. С. 10-65. (на кит.: 肖遥. 创造传统舞蹈的现代观念 // 汉唐古典舞蹈, 北京, 2016年, 第2期, 10-65页. 10-65). Xiao Yao. The modern concept of creating traditional dance // Classical dance of the Han and Tang dynasties. Beijing. 2016. issue 2. P. 10-65.

3. Чжу Юхун. Исследование культуры классического танца китайских династий Хань и Тан // Журнал Шэньянской консерватории. 2017. Вып. 2. С. 45-70. (на кит.: 朱玉红. 中国汉唐古典舞蹈文化研究. // 沈阳音乐学院学报, 2017, 第2期, P. 45-70). Zhu Yuhong. A Study of the Classical Dance Culture of the Chinese Han and Tang Dynasties // Journal of the Shenyang Conservatory. 2017. issue 2. P. 45-70.

**МЕСТО НАРОДНОГО ТАНЦА В КЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ
«ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА» В ПОСТАНОВКЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА)****Миниатюра как важный элемент классического балета — на примере постановки Мариинского театра «Лебединое озеро»**

Народный танец является важной частью балетов, поскольку отражает стиль и особенности традиционной культуры, обогащает эмоциональное оформление персонажей, способствует развитию сюжета, передает атмосферу сцены. Народный танец отображает особенности стран и регионов, обогащает содержание сцены, усиливает выразительность, которая является важным звеном в развитии балетного действия. На примере балета «Лебединое озеро» в постановке Мариинского театра 2006 года в статье показано использование народных танцев.

Народный танец является важной частью балетов, поскольку отражает стиль и особенности традиционной культуры, обогащает эмоциональное оформление персонажей, способствует развитию сюжета, передает атмосферу сцены. Народный танец отображает особенности стран и регионов, обогащает содержание сцены, усиливает выразительность, которая является важным звеном в развитии балетного действия. На примере балета «Лебединое озеро» в постановке Мариинского театра 2006 года в статье показано использование народных танцев.

Ключевые слова: искусство, народный танец, сценический танец, балет, балетный спектакль.

Ключевые слова: искусство, народный танец, сценический танец, балет, балетный спектакль.

Ключевые слова: искусство, народный танец, сценический танец, балет, балетный спектакль.

Народный танец представляет собой одну из разновидностей сценического танца, обобщенно передающего стиль и дух национальной хореографии. Однако он отличается от народного тем, что ориентирован не на собственно фольклорные образцы, а на сложившуюся традицию их театральной обработки в рамках условных представлений о «характере» той или иной нации [2]. Это форма сценического танца с национальными особенностями, характером или профессиональными характеристиками¹. Народный танец включается хореографами и режиссерами в балет на основе танцевальной традиции, взяв его основные характеристики и объединив их с потребностями балета. Народный танец можно также назвать характерным танцем в балете.

Термин «характерный танец» впервые появился в песнях и танцах европейских придворных банкетов в XVII веке. В то время танцы, в которых изображались такие фигуры, как ремесленники, фермеры, нищие, моряки и разбойники, назывались танцами персонажей [1, с. 9]. Романтическая балерина XIX века Ф. Эльслер² использовала в технике классического балета многие этнические народные танцевальные материалы, придав характеру танца яркие эмоции и выразительность. «Качуча», «Краковяк», цыганские танцы, которые она исполнила, вызывали в то время большую сенсацию и стали важным этапом во включении народного танца в балет.

В середине XIX века балетмейстер А.В. Ширяев³ в своих собственных работах стал использовать танец персонажей как важное средство самовыражения. Включая лишь одно или два основных движения народного танца в качестве основы в сочетании с танцевальными движениями классического балета, создал новый характерный танцевальный словарь и танец-перформанс в народном стиле. В его работах широко используются материалы

¹ Красовская В. М., говоря об особенностях характерных танцев.

² Фанни Эльслер, австрийская танцовщица. Одна из известнейших балерин XIX века, прима-балерина Парижской оперы в 1834-1840 годах.

³ Александр Викторович Ширяев (1867-1941) – русский и советский танцовщик, балетмейстер, преподаватель, сочинитель характерного танца.

польского, венгерского, русского, испанского, итальянского и славянского народных танцев. Включение большого количества танцевальных материалов народного танца в классическом балете предоставило более широкий спектр возможностей для обогащения средств выражения.

М. Петипа и другие хореографы широко использовали красочные характерные танцы во многих балетных постановках. Так, в XX веке М.М. Фокин¹ не одобрял практику Сен-Леона² и М. Петипа. Он выступал за то, чтобы характерные танцы были верны народным и соответствовали сценическим стандартам. Одним из его новаторских произведений стала «Арагонская охота», включавшая испанский народный танец. Идея балета раскрывалась исключительно через характерный танец. В рамках Русских сезонов в Париже в 1909 году, а затем и на сцене Мариинского театра в том же году была представлена постановка «Князя Игоря», в которой М.М. Фокин по-новому переосмыслил половецкие пляски. Этот вариант балета был высоко оценен и зрителями, и критиками.

«Лебединое озеро» по праву признан одним из самых красивейших балетов и, несмотря на практически 150-летнюю историю, актуален до сих пор и ставится на всех мировых сценах. Мы остановились в статье на версии «Лебединого озера» в постановке Мариинского театра 2006 года, которую я лично считаю лучшей версией «Лебединого озера». В третьем акте балета имеется четыре народных танца: испанский, итальянский, венгерский, польский.

Испанский народный танец сопровождается страстной музыкой, ярким ритмом и чётким звуком кастаньет – испанским народным ударным инструментом. Женщины-балерины держат в руках складной веер, у мужчин – ничего нет. Одеты в традиционные испанские народные костюмы, они используют испанские танцевальные позы и разнообразные движения рук

Итальянский народный танец. В итальянском народном танце начало танца спокойное, в дальнейшем ритм становится всё быстрее и быстрее, а настроение становится всё более весёлым, держащие в руках тамбурины, танцовщики мужского и женского пола гонялись друг за другом под музыку и счастливо танцевали.

Венгерский народный танец. Движения и жесты этого танца произошли от крестьянского танца, который в основном состоит из двух частей: адажио и анданте (adagio и angante). Медленная часть благородна и элегантна, а быстрая часть – страстна и безудержна. Традиционные танцевальные положения рук, головы и верхней части тела артистов балета, использование сложных прыжков придали венгерскому танцу богатую и уникальную художественную выразительность.

Польский народный танец. Мазурка – это адаптация польского народного танца XVI века. Сцена мазурки очень приятна для глаз. Здесь мы встречаемся со спокойным положением танцующих, прыжками, плавными скользящими шагами, лёгкими пристукиваниями, ритмичным и мягким бегом, изящным узором движений рук [3, с. 203].

В третьем акте можно увидеть народный танец невест из разных стран, что подчёркивает атмосферу сцены, а также отражает важные сюжетные линии балета. Включение в канву балета народных танцев позволяет отражать особенности характера, очарование разных персонажей, но и подчеркнуть напряжённость сюжета Классический балет «Лебединое озеро» в полной мере демонстрирует воплощение танцевального характера, где народный танец занял достойное место в классическом балете.

Подводя итог, отметим, что народный танец может показать историю страны, эпоху, национальные и региональные особенности. Конечно, он обогащает эмоциональное восприятие сюжета, действующих лиц, передать национальный характер. Именно это играет важную роль в формировании образа персонажа в современном балете.

¹ Михаил Михайлович (Мишель) Фокин (1880-1942) – русский, позднее американский артист балета и хореограф. Основоположник классического романтического балета XX века.

² Артур Сен-Леон (1821-1870) – французский балетный танцор и хореограф.

Примечания

1. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие. М. : ГИТИС, 2005. 385 с.
2. Галкин А. С. Характерный танец // Большая российская энциклопедия. Т. 33. М., 2017. С. 763. URL : https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4729827 (дата обращения: 17.11.2022).
3. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца : учеб. пособие. Изд. 3-е, стер. СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. 344 с. ил.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА БУРЯТИИ

УДК 7.07(571.54)

Трипузов М. Г.
(Иркутск, Россия)
Tripuzov M. G.
(Irkutsk, Russia)

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЗАСЛУЖЕННОГО РАБОТНИКА
КУЛЬТУРЫ БУРЯТСКОЙ АССР,
ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ НАУКИ БУРЯТСКОЙ АССР,
ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ,
ЛАУРЕАТА ПРЕМИИ «ЗОЛОТАЯ МАСКА», ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ПРОФЕССОРА ВАЛЕНТИНЫ ЦЫРЕНОВНЫ НАЙДАКОВОЙ**

**THE LIFE AND WORK OF THE HONORED WORKER OF CULTURE OF THE BURYAT
ASSR HONORED SCIENTIST OF THE BURYAT ASSR, HONORED ARTIST OF THE
RUSSIAN FEDERATION, WINNER OF THE GOLDEN MASK AWARD, DOCTOR OF ART
HISTORY, PROFESSOR VALENTINA TSYRENOVNA NAIDAKOVA**

Нам песни многих стран известны,
Мы с ними дружим, их поём,
Но где найти мне лучше песни,
Рождённой здесь, в краю родном?
Цыден Галсанов

Впервые моё знакомство с Валентиной Цыреновной состоялось заочно, когда мой друг и учитель, доктор культурологии, профессор В.Л. Кургузов посоветовал в работе над первой главой диссертации, посвящённой культурологической рефлексии эстетического потенциала и культурного пространства, среди прочих материалов использовать труд Валентины Цыреновны под названием «Буддийская мистерия ЦАМ в Бурятии» [1]. Удивительно, но после прочтения всего лишь нескольких первых страниц, мне сразу же, не откладывая в долгий ящик, захотелось дочитать всё до конца, ведь автор ярко и со знанием дела рассказывала о танцевальных особенностях различных буддистских религиозных обрядов в Бурятии. При этом Валентина Цыреновна умело подмечала такие подробности, знание которых красноречиво говорило о том, что помимо научного, она обладает весьма серьёзным опытом театральной работы. Публикация содержала образные зарисовки самих представлений, где красной нитью прослеживалось эзотерико-религиозное наполнение и раскрывались сопутствующие фольклорные традиции. Не были обделены вниманием автора и театральные механизмы представлений, начиная от режиссуры и репетиций, заканчивая описанием употребительной атрибутики и особенностей костюмов, при этом учёным непременно выявлялось особое сакральное значение того или иного художественного элемента. Такой многогранный подход и обусловил интерес к биографии и, конечно же, к самому творчеству Валентины Цыреновны Найдаковой.

My acquaintance from afar with Valentina Tsyrenovna happened when my friend and teacher, Doctor of Cultural Studies, Professor V.L. Kurguzov advised me Valentina Tsyrenovna's publication "The Buddhist Mystery of the Central Museum of Music in Buryatia" while working on the first chapter of my dissertation, devoted to the cultural reflection of the aesthetic potential and cultural space [1]. Surprisingly, after reading just a few pages, I read the whole publication without putting it in cold storage, because the author expertly describes the dance features of various Buddhist religious rites in Buryatia. Valentina Tsyrenovna mentions such details those indicates her experience in theatrical work. The publication contains figurative sketches of the performances with the esoteric-religious message, revels folklore traditions. The author focuses not only on theatrical mechanisms of performances, directing and rehearsals, but also pays her attention to the description of common

paraphernalia and features of costumes, addressing to the special sacred meaning of these artistic elements. Such a multifaceted approach emphasizes Valentina Tsyrenovna Naydakova's activity and biography

Ключевые слова: культура, искусство, музыка, театр, история театра, бурятский национальный театр, просветительская деятельность.

Keywords: culture, art, music, theater, theater history, Buryat National Theater, educational activities.

Будущий учёный и выдающийся театральный деятель Валентина Цыреновна Найдакова появилась на свет 20 мая 1927 года в красивейшем селе Торы Тункинском районе, в то время ещё Бурят-Монгольской АССР. Особо отметим то обстоятельство, что буквально каких-то 5-7 лет до её рождения по всей Сибири отгремели последние отголоски гражданской войны, переполнив трагическими событиями всю историю молодой советской республики. На долю ребёнка выпали также и все тяжелейшие испытания Великой Отечественной войны. Именно тогда, в той особой атмосфере и воспитывалась Валентина Цыреновна, закаляя характер для будущих испытаний. Именно в это время её интересы устремляются к популярному в то время направлению искусства – театру. Понимая, что такое серьёзное увлечение нуждается в профессиональной подготовке, будущий обладатель премии «Золотая маска», «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» успешно оканчивает актерское отделение Улан-Удэнского театрально-музыкального училища имени П.И. Чайковского в 1949 году и сразу же устраивается в Бурятский государственный театр драмы имени Хоца Намсараева, где почти за десять сезонов с большим успехом создаёт множество характерных образов, исполнив за свою карьеру более 50 серьёзных ролей.

Твердый характер, а также неуёмная тяга к знаниям, подкреплённая уверенностью в своих силах, направляет молодую актрису в Иркутск, где она, совмещая работу с учёбой, в 1955 году выпускается из стен филологического факультета Иркутского государственного университета. По окончании университета Валентину Цыреновну приглашают заведовать отделом критики в журнале «Байкал». Согласие поступает незамедлительно, и молодой специалист, занимая серьёзную должность, успевает всё, в том числе ежедневно репетировать и успешно играть на театральной сцене ведущие драматические роли.

Постепенно в мировоззрении Валентины Цыреновны начинают доминировать научные устремления, определяя дальнейший путь будущего молодого учёного. Она решительно прерывает актёрскую карьеру и уже в 1962 году получает диплом аспиранта знаменитого Государственного института театрального искусства в Москве (ГИТИСа). Особо отметим, что по окончании аспирантуры Валентина Цыреновна сразу защищает диссертацию «Современный бурятский драматический театр» и входит в историю науки Бурятии как первый кандидат искусствоведения в республике.

После успешной защиты новоиспечённый кандидат наук начинает активно работать преподавателем в Восточно-Сибирском институте культуры и спустя 8 лет в 1971 году заканчивает уже докторантуру ГИТИСа. Далее следует этап подготовки докторской работы по теме «Бурятский драматический театр. От возникновения до 1970-х годов» и её успешная защита в московском Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствоведения в 1980 году. В последствии всё в жизни Валентины Цыреновны идёт размеренно, и по прошествии двух лет, а именно в 1982 году молодой доктор наук получает учёное звание профессора Восточно-Сибирского государственного института культуры.

Хочется подчеркнуть, что в качестве центрального направления исследований Валентины Цыреновны выступала традиционная культура Бурятии и бурятское театральное искусство, ведь единожды связав себя с театром, остаёшься верен ему до конца.

Наше личное знакомство с Валентиной Цыреновной произошло за два года до защиты моей диссертации, которая состоялась в 2017 году. Мы сразу нашли общий язык в понимании роли искусства в процессах развития современной культуры. Она с большой радостью обсуждала текущие сложности в трактовке некоторых научных и житейских проблем, но, как мне кажется, ключом наших интересов было служение искусству, ведь в беседах она всегда напоминала о том, что именно это и есть самое сложное и самое ответственное дело для каждого,

кто с ним соприкоснулся. Портрет Валентины Цыреновны был бы не полон без упоминания о том, что она обладала достаточно сложным, можно сказать, даже неуживчивым характером. Но, возможно, только с таким характером маленькая девочка из живописного села [Торы](#) Тункинского района смогла достичь таких высот в служении своей малой родине – Республике Бурятия.

Валентина Цыреновна прожила замечательную, яркую, очень творческую, наполненную большими свершениями жизнь, причём она проявила себя не только в качестве театрального деятеля, но и состоялась как большой учёный, доктор искусствоведения, профессор, а также получила звание члена-корреспондента Сибирского отделения академии наук высшей школы России. Кроме того, Валентина Цыреновна Найдакова является Заслуженным работником культуры Бурятской АССР (1967), Заслуженным деятелем науки Бурятской АССР (1981), а также Заслуженным деятелем искусств РСФСР (1988).

Примечания

1. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия ЦАМ в Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. ин-т обществ. наук, 1997. 39 с.: ил.

**ОТ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ:
К 100-ЛЕТИЮ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ**

**FROM FOLK TRADITION TO PROFESSIONAL ART: ON THE 100TH ANNIVERSARY
OF THE REPUBLIC OF BURYATIA**

В статье показан процесс формирования профессиональных отраслей культуры и искусства в первые десятилетия после образования Бурят-Монгольской АССР в 1923 году, который отличался принципиальным новаторством. За короткий срок были созданы условия для плодотворного развития изобразительного, музыкального, театрального искусства, литературы.

The article shows the formation of professional culture and art sector in the first decades after the founding of the Buryat-Mongolian Autonomous Soviet Socialist Republic in 1923, which was distinguished by fundamental innovation. In a short time, conditions were created for the fruitful development of fine, musical, theatrical art, literature.

Ключевые слова: национальная бурятская культура, художественная культура Бурятии, профессиональное искусство, художественное образование.

Keywords: national Buryat culture, artistic culture of Buryatia, professional art, art education.

В начале XX века традиционное бурятское общество характеризовалось патриархальностью жизни, наличием сословной, религиозной, гендерной дискриминации, отсутствием образовательных учреждений, профессиональных отраслей культуры, о чем свидетельствует высказывание ученого и общественного деятеля Ц. Жамцарано: «Тьма царит в степи. И эта тьма, это невежество, эта беспомощность в степи поддерживаются неблагоприятными условиями. До сих пор у бурят нет ни одной общеобразовательной школы, доступной массе, школы, где бы знания передавались на родном языке... И быть может еще долго буряты будут лечить своих больных посредством кровавых жертвоприношений, культа онгонов, шаманских камланий, ламских дорогостоящих гурумов, отчитываний священных книг, подаваний в дацаны и ламам и проч.» [1]. Национальная дореволюционная интеллигенция в лице Б. Барадина, М. Богданова, П. Дамбинова, А. Доржиева, Ц. Жамцарано, Г. Цыбикова и других понимала, что коренное население не может более существовать в этих условиях. В рамках доктрины панмонголизма ими за два первых десятилетия XX века была проделана достаточно плодотворная работа по модернизации основ буддизма, реформированию письменности, созданию предпосылок для развития народного образования, национальной художественной культуры и светской литературы. Однако воплотить все начинания полностью не удалось, что было связано с недостатком исторического времени и пространства для их реализации, однако ими были заложены основы путей развития национальной бурятской культуры и обеспечена возможность сохранения социокультурной целостности бурятского народа в XXI веке.

Говоря о художественной культуре дореволюционной Бурятии, отметим наличие определенных литературных, театральных и музыкальных Обществ и кружков в Баргузине, Верхнеудинске, Кяхте, Селенгинске, а также организацию гастролей. В других районах, особенно в сельской местности практически не имелось культурно-просветительских учреждений, которые, по сути, заменял дацан. В целом исследователи характеризуют художественную культуру как любительскую, что касается отраслей профессионального искусства, то их не было.

30 мая 1923 года Президиумом ВЦИК было принято постановление об образовании Бурят-Монгольской Автономной Советской Социалистической Республики. Именно этот политический акт обусловил интеграцию в многонациональное пространство советского госу-

дарства, стал важным условием приобщения бурятского народа к общемировому культурному наследию, созданию художественной и повседневной культуры нового типа со своими праздниками, традициями и обычаями. В нашей статье мы остановимся на процессе формирования профессиональных отраслей культуры и искусства, который отличался принципиальным новаторством, позволившим за короткий срок пройти многовековые этапы от народного творчества к профессиональному искусству.

Для создания конкурентоспособной национальной художественной культуры были поставлены следующие задачи: ускоренными темпами «технически» пройти классиков разных эпох, с целью научиться различным художественным приемам эпох расцвета; привлечь российских специалистов, профессиональных деятелей искусства, в том числе представителей дореволюционной интеллигенции; создать сеть художественных образовательных учреждений для подготовки национальных кадров и социокультурных институтов.

Главная сложность заключалась в отсутствии профессиональных кадров сферы искусства, не говоря уже о национальных. В рамках общегосударственной культурной политики эта проблема должна была быть решена в первую очередь. Для этого была проделана колоссальная работа.

Во-первых, была создана многоуровневая система художественного образования. В конце XIX – начале XX веков на территории республики имелись ремесленные классы, что было обусловлено промышленным подъемом, который «определил потребность в квалифицированных рабочих в области художественной промышленности» [3, с. 85]. Но уже в начале 1920-х годов в систему школьного образования были включены дисциплины эстетического цикла: рисование, знакомство с произведениями мирового искусства, а с 1930-х годов «стали организовываться художественные кружки и изостудии при клубах, на производственных предприятиях, общественных учреждениях, домах пионеров» [4, с. 102-103].

В системе профессионального художественного образования в 1920 году была открыта музыкальная школа, в 1929 году была создана музыкальная студия, в 1931 – техникум с театральным, музыкальным, литературным и художественным отделениями. В 1936 году техникум был преобразован в Бурят-Монгольское театральное училище. В 1934 году первыми выпускниками техникума стали такие знаменитые мастера национальной бурятской сцены – актеры, режиссеры, композиторы, драматурги: Д. Аюшеев, Ж. Батуев, Н. Балдано, У. Болдонова, Н. Гендунова, Ч. Генинов, П. Николаев, Ж. Пагбаин, М. Степанова, В. Халматов, Г. Цыдынжапов, М. Шамбуева, Ю. Шангина, Б. Ямпиллов и другие. Сегодня мы можем констатировать, что это свидетельствовало о постоянной и планомерной работе, которая, конечно, сопровождалась рядом объективных трудностей, несмотря на которые, задача по формированию многоуровневой системы профессионального образования была осуществлена.

Во-вторых, формирование компонентов профессиональной культуры было осуществлено также в короткие сроки. Так, были открыты государственный русский театр драмы (1928), национальный драматический театр (1932), музыкальная школа (1934), государственная бурятская филармония (1938), бурят-монгольский колхозно-совхозный театр (1938), государственный театр юного зрителя (1940), русский драматический театр г. Кяхта (1940), оркестр бурятских народных инструментов (1939), Союз бурятских художников (1933), Союз бурятских писателей (1934), Союз композиторов БМАССР (1940).

В-третьих, в становление отраслей профессионального искусства Бурятии неоценимый вклад внесли отечественные специалисты из центральных регионов России. В республику приехали композиторы П.М. Берлинский, В.И. Морошкин, скрипачи Н.И. Моторин, Н.Н. Тихонов, пианистка В.Д. Обыденная, дирижер И.Л. Рык, музыкант-этнограф Б.П. Сальмонт, режиссеры Е.П. Просветов, А.В. Миронский, актеры В. Арбенин, М. Немлехер, М. Святская, А. Тольский и множество других профессиональных деятелей культуры и искусства. Прделанная ими работа оказала огромное влияние на развитие художественной культуры. Так, в 1920 году (сразу после объявления об образовании Дальневосточной Республики) был организован симфонический оркестр, руководителем которого стал Л.Б. Клейман, он же был и директором музыкальной школы. А.М. Лесовиченко в своих работах приводит сохранившиеся списки участников оркестра и сведения о репертуаре [2]. Позднее, в Бурят-Монгольском теат-

рально-музыкальном училище были открыты новые исполнительские специализации: виолончель, кларнет, труба, фортепиано, сольное пение.

Национальная основа народных мелодий получила оформление в профессиональной музыке, о чем свидетельствует участие в декаде «Бурят-монгольского искусства в Москве». 20 октября 1940 года на сцене Большого театра прошла премьера оперы «Энхэ-Булат Батор», также были показаны музыкальная драма «Эржэн», прозвучали симфонические пьесы национальных композиторов.

С гастрольными турами в Бурятию приезжали различные театры, однако в историю становления и развития театрального искусства республики вошел Оргтеатр, с которого ведет начало ведущий театр – Государственный русский драматический театр им. Н.А. Бестужева. Е.И. Просветову (руководитель Оргтеатра) было поручено подготовить национальные кадры для театра. С 1933 года в Бурятии начали работу А.В. Африканова, С.А. Бенкендорф – выпускники ГИТИСа. Это вкпе способствовало процветанию профессиональной театральной жизни республики.

В-четвертых, государством оказывалась всесторонняя поддержка талантливой молодежи: выделение мест в специализированных учебных заведениях, выплата стипендий. Например, художественное образование в Чите получил один из самых известных и именитых бурятских художников Цыренжап Сампилович Сампилов. Кроме того, значительное внимание уделялось выставочной деятельности.

Организовывались выставки в столице Бурятии, наиболее крупными из которых стали: выставка, посвященная 10-летию Великой Октябрьской Социалистической революции (1927), выставка, посвященная 5-летию образования Бурят-Монгольской АССР (1928). Также поощрялось участие талантливых художников в выставочной деятельности. Молодые художники Б. Будаев, О. Будаев, Р. Мэрдыеев, Ц. Сампилов, Г. Эрдынийн и другие получили возможность продемонстрировать свое творчество в Иркутске, Новосибирске, Москве. Так, в 1923 году на Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Москве Ц. Сампилов удостоился Диплома признательности за альбом с зарисовками быта бурят. Отдельно стоит отметить участие Очиржапа Зориктуева в международной выставке в Париже «Искусство и техника в современной жизни» в 1937 году, продемонстрировавшего собственные изделия из серебра, рога, папье-маше.

С самого начала главной художественной формой для первых художников, музыкантов, писателей были народные традиции, фольклор. Обращение к национальным эпическим традициям позволяло отобразить жизнь народа и его проблемы в понятных и близких мировоззренческих формах, выявить новые грани и возможности для формирования художественного сознания через призму эстетики, символики, религиозной сакральности бурятской картины мира. Уже за два десятилетия очевидными стали достижения молодой национальной культуры: создание новых форм, изменений традиционных художественных средств языка, образности и символики. Темы и сюжеты художественных произведений являлись отражением происходящих перемен в социально-духовной сфере.

Подводя итог сказанному, отметим, что именно с образованием БМАССР появились все необходимые условия для развития профессионального искусства, в первую очередь, за счет государственной поддержки, буквально за одно десятилетие полностью изменившим облик национальной культуры, мировоззрение народа. Национальная бурятская культура претерпевала радикальные изменения, в процессе которых, однако, уважительное и бережное отношение к творческому наследию, к исконным традиционным ремеслам сохранялись. Национальный колорит своеобразно отразился в новых для художественной культуры Бурятии видах искусства: светской литературе, живописи, графике, скульптуре, театральной деятельности. Искоренение религиозной ограниченности, создание сети культурно-просветительских и образовательных учреждений позволили значительно повысить культурный уровень населения, приобщить его к мировой, западной и русской культуре. Художественная активность этих лет была столь существенна, что это позволяет нам оценивать ее как период интенсивного развития личностного начала в культуре, создавшую прочную основу для развития профессионального искусства в современных условиях.

Примечания

1. Жамцарано Ц. О правосознании бурят (к предстоящим общим реформам) // Сибирские вопросы. Вып. 2. СПб., 1906. С. 167-184. URL: [https:// www.elib.tomsk.ru/purl/1-1894/](https://www.elib.tomsk.ru/purl/1-1894/) (дата обращения: 17.02.2022).
2. Лесовиченко А. М. Некоторые аспекты музыкальной культуры Дальневосточной республики \ Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации : сб. ст. Вып. 1. / ред.-сост. А. М. Лесовиченко. Новосибирск : Трина, 1996. С. 71-87.
3. Манзырева Е. С. Художественная культура Восточной Сибири (XIX – начало XX вв.). Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2014. 126 с.
4. Эстетическое и художественное образование в Бурятии. Улан-Удэ : Изд-во Бур. гос. ун-та, 2014. 256 с.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА БУРЯТИИ

HISTORICAL AND CULTURAL FACTORS OF THE FORMATION OF THE ARTISTIC SPACE OF BURYATIA

В статье рассматриваются основные факторы формирования художественного пространства Бурятии. В первую очередь, это природно-климатические условия и особенности ландшафта, что всегда было источником вдохновения для деятелей искусства. Следующий фактор, описанный автором, полиэтнический состав населения, определяющий основную специфику искусства этого региона. Сплав из разнообразных традиций, верований и художественных приемов наполняет художественное пространство Бурятии собственным, уникальным содержанием.

The article discusses the main factors of the formation of the artistic space of Buryatia. First of all, these are natural and climatic conditions and landscape features, which have always been sources of inspiration for artists. The next factor described by the author is the polyethnic composition of the population, which determines the main specifics of the art of this region. The fusion of various traditions, beliefs and artistic techniques fill the artistic space of Buryatia with its own, unique content.

Ключевые слова: искусство, художественное пространство, Бурятия, полиэтничность, верования, современное искусство.

Keywords: art, art space, Buryatia, polyethnicity, religion, modern art.

Искусство, как часть духовной культуры, отражает ценности, смыслы, идеи, которые, в свою очередь, формируются в определенных условиях и границах жизнедеятельности его создателя. Для обозначения этих границ используется понятие «культурное пространство». На сегодняшний день достаточно много определений данного понятия в науке, которые можно объединить в три подхода. Философский подход, где культурное пространство – это все, что осмыслено человеком, стало значимо и символично для него. Коммуникативно-деятельностный подход, согласно которому, природное пространство, преобразованное разнообразной духовной и материальной деятельностью человека, трансформируется в культурное пространство. Третий подход, институциональный, предлагает узкое и более конкретное понимание, где культурное пространство – это локальная территория, имеющая административные границы, на которой располагаются те или иные институциональные формы деятельности человека.

Мировая культура, как в диахроническом, так и в синхроническом срезе, представляет собой сосуществование, наслаивание и взаимовлияние различных культурных пространств. Так как виды культурной деятельности многообразны, внутри единого пространства происходит дифференциация на религиозное, политическое, экономическое, художественное и т.д. Каждое из них имеет свои факторы формирования, принципы развития, и в то же время все они взаимовлияют друг на друга.

Художественное пространство имеет две формы проявления: от пространства внутри произведения искусства до визуальной организации пространства вокруг человека по законам красоты и гармонии. И то, и другое есть отражение личности художника, стиля в котором он работает, историко-культурных условий, в которых художник творит.

На формирование и развитие художественного пространства конкретного региона влияют разные факторы, внутренние и внешние, постоянные и временные. Первоначальным, основополагающим фактором в формировании особенностей художественной деятельности, как

в содержательном, так и в технологическом аспекте, выступает природный фактор (т.е. географические и климатические особенности территории). В этом отношении территория современной Бурятии достаточно разнообразна: тайга и степи, реки и озера, резкоконтинентальный климат, богатство флоры и фауны с большим количеством эндемиков. Всё это выступает основным источником вдохновения для сюжетов произведений как народного, так и профессионального искусства. С древнейших времен и по настоящее время, местные мастера и приезжие художники, оказывались под впечатлением от этой величественной, суровой, многообразной красоты. Во всех видах искусства – архитектуре, живописи, музыке, литературе и т.д. – образ природы и, конечно же, озера Байкал, является наиболее распространенным, что и выражает основную специфику художественного пространства Бурятии [3].

Непосредственно к историко-культурным факторам формирования культурного пространства Бурятии относится её полиэтнический и поликонфессиональный состав, который складывался на протяжении многих веков. «В результате сложных этногенетических, исторических и политических процессов, к началу XVIII века выделяются две большие общности – автохтонные кочевые народы и переселенцы. К автохтонным народам Восточной Сибири относят эвенков, бурятов, якутов, тувинцев, тофаларов, сойотов, то есть те культуры и народы, которые мигрировали и кочевали в разные периоды истории, но считаются исторически первичными элементами этнического пространства рассматриваемого региона. К переселенцам относят русское население, которое, в свою очередь, дифференцируется на старожильское, старообрядческое и казачество» [2, с. 210-211]. В XVIII – начале XX вв. вся территория Восточной Сибири становится местом каторги и ссылки, что сыграло значительную роль и в хозяйственном освоении края, и в заселении его новыми народами (поляками, литовцами, немцами и др.). В советский период полиэтнический состав Бурятии продолжал расширяться, прежде всего, благодаря «политике распределения» молодых специалистов, строительству БАМа, эвакуации населения в годы Великой Отечественной войны. На сегодняшний день в Республике Бурятия проживают более 60 этнических групп: русские, буряты, украинцы, татары и другие национальности. Этническая тематика, элементы традиционных культур проживающих здесь народов мы находим во всех видах профессионального и непрофессионального художественного творчества.

Вслед за пестротой этнического состава на художественное пространство оказывало и оказывает до сих пор влияние сложное переплетение религиозных представлений, среди которых основными были шаманизм, буддизм в северной форме и христианство. Причем христианство представлено всеми основными направлениями. «Так уж получилось, что наряду с православными русскими, буддистами-бурятами и шаманистами-эвенками, сюда в XVIII веке были сосланы старообрядцы. Затем две волны сосланных в регион в XIX веке польских ссыльных составили основу католической общины. Еще раньше здесь появились немцы-лютераны, а на рубеже XVIII-XIX веков формируются крупные мусульманские общины: сначала выходцы из Поволжья, а потом Кавказа и Средней Азии. Тогда же появляются и евреи-иудеи» [1, с. 110]. В досоветский период религиозное искусство носило традиционный и непрофессиональный характер. В советский период оно долго находилось под запретом, и лишь с 90-х годов XX века религиозное искусство и тема религии приобретает профессиональный характер и начинает превалировать в художественном пространстве Бурятии. На наш взгляд, в современном искусстве Бурятии – живописи и скульптуре, архитектуре и литературе – преобладает сюжетный синтез архаических образов, традиций, религиозных символов, основанных на мистике шаманизма и буддийской философии.

Что касается остальных историко-культурных факторов – политических, социально-экономических, научно-технических – то их влияние на формирование художественного пространства Бурятии носило скорее второстепенное значение. В силу своей отдаленности от центральной России, территория современной Бурятии долгое время находилась на окраине происходящих событий. Преобладала народная культура, неформальность общения, любительские формы художественного творчества. На наш взгляд, это не носило отрицательный характер, скорее наоборот, способствовало сохранению уникальности традиций, идей и сюжетов, которые в полной мере проявились в современном искусстве Бурятии. Переход к профессиональному искусству произошел в советский период. Одним из главных достижений

этого этапа, по нашему мнению, является развитие системы художественного образования от детских школ искусств до высших учебных заведений. В частности, в Бурятии это был Институт культуры, открытый в 1960 г. В нем готовили профессиональных актеров и режиссеров, хореографов и музыкантов. Все это дало возможность проявить свой талант людям «из глубинки» – живописцам, скульпторам, композиторам, писателям, танцовщикам, имена которых можно перечислять достаточно долго.

Если в досоветский период государственная власть не принимала какого-либо участия в культурном развитии своих регионов, то в XX в. государственная культурная политика унифицировала культурные процессы в рамках идеологической платформы марксизма-ленинизма, где искусству отводилась важная задача воспитание «нового человека». «Сам процесс художественного творчества и его результаты должны были превратиться в систему идеологических принципов, направленных на формирование определенных качеств советского человека – нравственных, эстетических, этических и др.» [5, с. 127].

Можно по-разному относиться к этому этапу российской истории, но главное, что он показал то, что культуру невозможно политизировать и унифицировать, подстраивать под субъективные интересы тех или иных государственных деятелей. Конечно, искусство, как и другие формы культуры, адаптируется к социально-политическим, экономическим, военным условиям существования общества. Но все же творчество всегда индивидуально [4]. Современное художественное пространство прекрасно это демонстрирует. Искусство перестало быть однородным. Разнообразные течения, стилевое многообразие, применение современных технологий, интертекстуальность – это лишь основные характеристики современного художественного пространства вне зависимости от его географического расположения. Важную роль в художественной деятельности стал играть такой фактор влияния как научно-технические и информационные технологии. С одной стороны, они унифицируют творческий процесс. В Бурятии или любом другом регионе Российской Федерации и даже мира применяются одинаковые материалы, технологии, например, в таком виде искусства как архитектура, которая во многом определяет институциональные формы выражения художественного пространства. С другой стороны, современные IT-технологии позволяют возрождать, сохранять художественное наследие, а также помогают воплощать самые смелые и неординарные творческие задумки, облегчают сам процесс художественного творчества. И все же, в искусстве, как части духовной культуры, главным остается идея, смыслы и содержание. Поэтому Бурятия представляет собой уникальный феномен художественного пространства, в котором органически переплетены суровая, но прекрасная сибирская природа, многообразные этнические традиции, древнейшие верования. На протяжении всей своей истории это пространство является бескрайним источником для творческого вдохновения и художественного воплощения.

Примечания

1. Васильева С. В. Конфессиональное пространство Верхнеудинска // Байкальский регион в переломные периоды истории (XIX-XXI вв.). Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. С. 110-113.
2. Ляпкина Т. Ф. Архитектоника культурного пространства Восточной Сибири конец XVII – начало XX вв. СПб. : ИНФО-ДА, 2006. 387 с.
3. Манзырева Е. С. Образ Восточной Сибири и его отражение в региональной художественной культуре // Вестник КемГУКИ. 2017. № 1 (38). С. 33-40
4. Манзырева Е. С. Советская художественная культура : ретроспективный взгляд на феномен // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 100-115.
5. Никонова С. И. Советская власть и творческие союзы: из истории взаимоотношений // Международный журнал экспериментального образования. 2014. № 8. С. 126-127.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БУРЯТИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

FORMATION AND DEVELOPMENT OF ART EDUCATION IN BURYATIA OF THE SOVIET PERIOD

В статье рассматривается развитие художественного образования в Бурятии советского периода; раскрываются особенности формирования системы художественного образования в республике, включающей в себя общее школьное, специальное профессиональное (среднее, высшее) и дополнительное образование; показана роль учебных заведений Бурятии в подготовке профессиональных кадров в области культуры и искусства.

The article examines the development of art education in Buryatia of the Soviet period; reveals the features of the formation of the art education system in the republic that includes general school education, special vocational (secondary, higher) and additional education; shows the role of educational institutions of Buryatia in the training of professional personnel in culture and art.

Ключевые слова: художественное образование, культура Бурятии, профессиональное образование, художественная культура Бурятии, учебные заведения Бурятии.

Keywords: art education, culture of Buryatia, vocational education, art culture of Buryatia, educational institutions of Buryatia.

Художественное образование всегда занимало важное место в культурном пространстве России, начиная еще с дореволюционного периода, когда были заложены его академические основы. Особого внимания заслуживает организация системы художественного образования советского периода, с момента создания единого многонационального государства, объединившего разнообразные народы со своей уникальной культурой и находящихся на разных уровнях развития художественной жизни; многие из которых ещё не имели профессионального искусства.

В этих условиях, построение нового социалистического общества не мыслилось без формирования интернациональной культуры, которая должна была стать инструментом партии в воспитании народа и приобрести национальную форму и социалистическое содержание. Первые декреты советской власти провозглашали демократизацию культуры, на фоне ее идеологизации, повышение уровня культурной жизни трудящихся, а также обеспечение доступа рабочих и крестьян к образованию и сокровищам искусства [1].

Решение поставленных задач культурного строительства происходило планомерно и последовательно, охватывало все вновь образованные административно-территориальные единицы советского государства, в том числе и Бурят-Монгольскую АССР. Особое внимание уделялось ликвидации неграмотности среди населения, открытию разветвленной сети общеобразовательных школ, культурно-просветительских учреждений и укреплению их материально-технической базы, а также приобщению широких слоев населения к творческой деятельности, подготовке профессиональных кадров, созданию профессионального бурятского искусства и др.

Особые сложности возникли при подготовке профессиональных кадров в сфере культуры и искусства, так как республика на момент своего образования не располагала соответствующими специальными учебными заведениями и не была еще в полной мере выстроена система художественного образования, включающая общее, дополнительное и специальное профессиональное образование.

С 1924 года вопросами искусства в республике занимаются театральное бюро, реорганизованное в 1925 году в художественное бюро, и художественная секция с репертуарным советом при Бурятском ученом комитете, возглавляемая П.Н. Дамбиновым. Эти учреждения создали предпосылки для рождения профессионального театра, музыки и изобразительного искусства.

В рамках деятельности данных организаций велась работа по поиску талантливой молодежи и начинающих писателей, певцов, музыкантов, художников для оказания им помощи в получении образования, в том числе и в ведущих вузах страны [2, с. 52]; особое внимание уделялось изучению этнографического материала и художественного творчества в дацанах. Не менее важной задачей являлось создание национального театра и подготовка профессиональных кадров актеров. В связи с этим, при Оргтеатре Международного Красного стадиона в 1929 году открываются мастерские для обучения сценическому искусству местной молодежи. Наиболее талантливые бурятские юноши и девушки были зачислены в национальную театральную студию, организованную при Наркомпросе республики [3].

При непосредственном участии и активной деятельности Б. Сальмонта с 1924 года в республике работает государственная музыкально-инструктивная передвижка, а с 1926-1927 гг. на ее базе были организованы сначала шестимесячные курсы по ликвидации музыкальной неграмотности, а в 1928 году для подготовки руководителей сельской музыкальной самодеятельностью – двухгодичный музыкальный практикум. Программа практикума не отличалась разнообразием, а включала необходимый минимум: изучение современной нотной системы и овладение слушателями реконструированных национальных инструментов.

Важным событием в художественной жизни края стало открытие в 1929 году Дома национального искусства, куда были переведены национальная театральная студия под руководством режиссера Г.В. Брауэра и группа слушателей музыкального практикума. Руководить музыкальной студией был приглашен известный композитор и пианист П.М. Берлинский, который очень много внимания уделял не только педагогической деятельности, но и изучению богатого бурятского фольклора.

Рассуждая о перспективах развития музыкального искусства в Бурятии, П.М. Берлинский считал, что необходимо начинать с подготовки профессиональных кадров, причем в достаточно короткие сроки, в соответствии с поставленными задачами культурного строительства. Для создания системы музыкального образования необходимо время, если принимать во внимание период обучения сначала в музыкальной школе, а затем в средне-специальном учебном заведении, требовалось примерно от 7 до 9 лет. Поэтому единственно правильным в сложившейся ситуации было подготовить в ускоренные сроки, минуя музыкальную школу, не музыкантов-исполнителей, а музыкальных инструкторов, преподавателей музыки, потребность в которых возрастала в связи с развитием художественной самодеятельности и общего художественного образования в школах республики [4, с. 64, 65].

В этой связи достаточно своевременным стало открытие в 1931 г. первого специального государственного учреждения – техникума искусств с театральным и музыкальным отделениями, преобразованного в 1936 г. в театально-музыкальное училище. В 1933 г. при техникуме была организована музыкальная школа, где обучались дети с 8-летнего возраста основам нотной и музыкальной грамоты, игре на скрипке и фортепиано.

Дальнейшее развитие театально-музыкального училища было связано с изменением его названия и структуры, открытием новых отделений и специальностей. В 40-е годы XX в. учебное заведение ориентировалось в большей степени на подготовку кадров для театра опера и балета, осуществлялся набор абитуриентов на дирижерско-хоровое, хоровое, вокальное, хореографическое отделения.

В 1952 г. училище было переименовано в Улан-Удэнское музыкальное училище им. П.И. Чайковского, открываются отделения русских народных инструментов, фортепианное и теоретико-композиторское, а в 70-е гг. – отделение бурятских народных инструментов. Создание теоретико-композиторского отделения обусловлено потребностью в педагогах теоретических дисциплин, в связи с увеличением количества детских музыкальных школ как в городе, так и районах республики.

Наряду с деятельностью музыкального училища большое значение для формирования художественного образования республики имела образованная в 1947 г. Бурятская культурно-просветительская школа, впоследствии реорганизованная в Бурятское республиканское культурно-просветительское училище, которое готовило профессиональные кадры клубных работников и руководителей коллективов художественной самодеятельности (хорового, хореографического, оркестрового, театрального и др.). Особенно актуально это стало в свете увеличивающейся с каждым годом сети культурно-просветительских учреждений: клубов, домов культуры, библиотек, музеев.

В 1918 г. было принято положение о новой школе, в котором предметы эстетического цикла (музыка, изобразительное искусство) определялись обязательными для изучения. Однако педагогические кадры для общеобразовательных школ по данным предметам стали готовить только в 50-60-е гг. В этом большая заслуга принадлежала коллективу Бурятского республиканского педагогического училища, в котором открываются музыкально-педагогическое (1964 г.) и художественно-графическое отделения (1968 г.). Следует отметить, что преподавателями отделений были выпускники музыкального училища им. П.И. Чайковского и приглашенные специалисты, окончившие художественные вузы Москвы, Ленинграда, Киева и других, что безусловно отразилось на качестве подготовки обучающихся. Нельзя не упомянуть о том, что педагогический состав принял активное участие в экспериментальной программе «Музыка», разработанной под руководством известного композитора Д.Б. Кабалевского и внедренной в практику работы школы во многих республиках Советского союза. Система Д.Б. Кабалевского являлась новаторской и была направлена на музыкально-эстетическое воспитание учащихся.

В рамках школьной программы реализуется предмет «Рисование», а в дальнейшем «Изобразительное искусство», содержание которого меняется в течение времени и должно отвечать идейному и культурному развитию учащихся советской школы. В учебную программу входят занятия: рисование на темы, рисование с натуры, декоративное рисование, беседы об искусстве [4, с. 105]. В 1970-х гг. проводится экспериментальная разработка по созданию программно-методических комплексов по изобразительному искусству, направленных на наиболее полное раскрытие творческого потенциала личности ребенка. Среди таких программ особой популярностью у педагогов Бурятии пользовалась авторская методика народного художника Б.М. Неменского.

Важное место в системе художественного образования Бурятии советского периода занимало дополнительное образование. Начиная с 30-х гг. XX в., ведущими педагогами, деятелями культуры и искусства неоднократно озвучивается мысль об организации работы в этом направлении. Главная цель – развитие детского художественного творчества, выявление индивидуальных способностей детей на начальном этапе. Для реализации поставленной цели стали создаваться: изостудии, вокальные студии; художественные кружки при городских и сельских клубах, домах пионеров. В районах республики открывались Дома детского творчества, где обучались рисованию, лепке, художественной обработке поделочных материалов и т.д. 13 августа 1965 года в городе Улан-Удэ приказом Министерства культуры Бурятской АССР была основана Детская художественная школа.

Знаменательным событием для развития системы художественного образования Бурятии стало открытие в 1960 г. первого вуза культуры на территории Восточной Сибири. В структуре Восточно-Сибирского государственного библиотечного института осуществляли подготовку два факультета: библиотечный и культурно-просветительской работы. В связи с востребованностью специальностей, в государственную образовательную программу вуза были внесены коррективы, что привело к реорганизации института в Восточно-Сибирский государственный институт культуры (1964 г.). С развитием института культуры открывались новые направления подготовки: театральное мастерство, режиссер клубных массовых представлений, организатор-методист клубной работы, хоровое дирижирование, народные инструменты и другие, необходимые для формирования профессионального искусства в республике и за ее пределами.

Таким образом, художественное образование в Бурятии, как и во многих республиках Советского Союза, соответствовало тем целям, которые были определены политикой государ-

ства в области культуры и искусства; направлено на решение просветительских, идеологических задач. В течение советского периода в республике была выстроена система художественного образования, включающая общее школьное, специальное профессиональное (среднее, высшее) и дополнительное образование.

Примечания

1. Архангельский Ю. Е. Истоки и основные направления формирования культурной политики советского государства // Аналитика культурологии. 2010. № 18. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-i-osnovnye-napravleniya-formirovaniya-kulturnoy-politiki-sovetskogo-gosudarstva> (дата обращения: 11.10.2022).

2. Очерки истории культуры Бурятии : [в 2 т.] / [общ. ред.: Д. Д. Лубсанов (гл. ред.) и др.]. Т. 2 : Советский период. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1974. 648 с.

3. Санжиева Е. Г. Формирование и развитие культуры Бурятии в советский период Бурятии. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2008. 214 с.

4. Эстетическое и художественное образование в Бурятии. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-т, 2014. 254 с.

ИКОНОГРАФИЯ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА: ЗНАКИ, СИМВОЛЫ, ЗНАЧЕНИЯ

ICONOGRAPHY OF BUDDHIST ART: SIGNS, SYMBOLS, MEANINGS

В статье рассмотрено становление буддийского искусства. В раннем буддизме не существовало изображений образа Будды, но его присутствие было отмечено символами. С распространением буддизма запрет на его изображение ослабевает, появляются первые изображения, которые влекут за собой обязательную канонизацию, с подробным описанием знаков, символов, пропорций.

The article considers the formation of Buddhist art. In early Buddhism, there were no depictions of the Buddha image, but his presence was marked by symbols. With the spread of Buddhism, the ban on the Buddha image weakened, the first images had appeared, mandatory canonization with a detailed description of signs, symbols and proportions had appeared.

Ключевые слова: канон, знаки, символы буддизма, Будда, искусство, ступа, ваджра, колокольчик, лотос, мандала.

Key words: canon, signs, symbols of Buddhism, Buddha, art, stupa, vajra, bell, lotus, mandala.

Буддийская иконография – это изображения будд, бодхисаттв по определенным канонам. Каноны иконографии в буддийской скульптуре и живописи для всех школ буддийского искусства являются едиными, составленными согласно древним текстам.

Канон включает в себя следующие разделы: иконометрию – систему пропорций, основанную на количественных характеристиках модели; иконографию, которая дает строго определенную систему изображений персонажей пантеона, их символично-атрибутивный комплекс. Также выделяют иконологию – правила использования цвета и цветовых сочетаний в художественном изображении [4, с. 292].

Начало буддийской иконографии относят к периоду III в. до н.э. – III в. н.э. [3, с. 175]. В этот период в древней Индии начинается формирование буддийской художественной пластики в виде барельефов для строительства ступ. Первые изображения были выполнены в камне, где образ Будды изображался в анфас. Ступа является феноменом буддийской культуры. Первые древние ступы были очень простыми, они практически не имели украшений. По своему назначению они были объектом поклонения, как реликварные сооружения, содержащие телесные реликвии Будды и других выдающихся деятелей буддизма. Второй тип ступ содержал священные предметы, принадлежавшие великим существам. Со временем происходило усложнение в украшении и оформлении внешнего вида ступ, также совершенствовалось мастерство художественного изображения Будды. В этот же период происходит уточнение и канонизация символов и атрибутов изображаемых будд и других высших существ.

Возможно, первые изображения были выполнены из более мягких и рыхлых материалов, как дерево и глина, которые недолговечны. Хорошо сохранились такие архитектурные сооружения как ступы, храмы, богато украшенные каменными барельефами и скульптурами. Что дает возможность составить представление об эволюции культа поклонения ступам, к постепенно формирующемуся культу поклонения изображению Будды и других высших существ, безусловно, с сохраняющимся культом поклонения ступам.

Как известно, в раннем буддизме существовал запрет на изображение образа Будды. Но при этом, присутствие Будды обозначалось условным символом, например: колесо дхармы, отпечаток ступни Будды и другими символами. Иногда образ Будды имел сложное изображение в виде пустого трона, что связано тонкостями философии буддизма.

Изображенный в различных материалах, образ Будды содержит в себе множество знаков и символов. Согласно буддийской мифологии, при рождении Будды было отмечено 32 явных физических знака и 80 второстепенных, которые отражаются в иконографии как отметины великих существ. Для подробного знакомства с ними можно обратиться к энциклопедическому словарю «Индо-тибетский буддизм» В.П. Андросова [1, с. 231-232] или другим источникам. Для того чтобы составить некоторое представление, приведем описания отдельных признаков.

«32 знака – отметины великих существ: 1. Ладони и подошвы ног отмечены знаком колеса. Колесо отождествляется с солнцем и его лучами, что передает тысяча спиц колеса или золотой цвет. Символ буддийского Законоучения – колесо со спицами и втулкой. 2. Ладони и подошвы ног красивой формы» [1, с. 231-232].

С 1 по 12 пункты списка посвящены описанию конечностей. Пункт 13 посвящен описанию мужского члена. 12-22 пункты посвящены описанию пропорций тела. Пункт 23 описывает выпуклость на голове – ушнишу (со светящимся ореолом), далее описаны язык, зубы, глаза, голос, ресницы. Все описание великолепного образа пронизано чувством восхищения над физическим совершенством Будды. Акцент сделан на явных знаках, которые свидетельствуют об отметинах, свойственных великому существу.

В начале нашей эры, когда постепенно начинается отмена запрета на художественное изображение Будды, художники обнаружили недостаточность 32-х правил. Необходимость в более тщательной детализации привела к созданию учения о 80-ти малых признаках облика Будды. Ко II веку н.э. списки 80-ти малых признаков были канонизированы. Эти списки начинаются с описания ногтей и заканчиваются описанием знаков на ладонях и подошвах, таких как лотос, ваджра и другие. Наиболее важными знаками в буддийском изобразительном искусстве являются: лотос, ваджра и колокольчик, колесо закона, мандала, бодхи-дерево, восемь символов удачи и другие.

Лотос (санскр. padma) символизирует незапятнанную чистоту и духовное совершенство. В иконографии лотос присутствует в качестве атрибута или трона. В махаяне открытый лотос символизирует вселенское творящее лоно и женское начало. В Ваджраяне лотос – знак мудрости. Также в Ваджраяне – Алмазной колеснице лотос – это символ преобразования (трансформации) «нечистых» проявлений в «чистые». Это растение, растущее в мутной болотистой воде, чудесным образом преобразует всю эту грязь в цветок, воплощение чистоты и красоты. Это символ того, что йогин Ваджраяны, независимо от тех условий и ситуаций, в которых он находится, может преобразовать все в чистый опыт, ведущий к Просветлению [1, с. 267].

Ваджра (санскрит vajra, молния, алмаз) – символ мгновенного просветления. Также нерушимости учения Будды, прочного как алмаз. Как ритуальный предмет изображается в виде двустороннего пучка из пяти молний. Ваджру держат в правой руке, в паре с колокольчиком обозначает мужскую духовность, состоящую в действенном сострадании (каруна) и применении искусных методов (упайя) на Пути освобождения [1, с. 170].

Колокольчик – ритуальный предмет Ваджраяны, применяется в ритуальных действиях совместно с ваджрой. Колокольчик в левой руке символизирует женский символ мудрости (праджня). Звук колокольчика передает пустоту всего сущего [1, с. 256].

Колесо Закона (санскрит dharma-chakra) – символ учения Будды. Изображение колеса с коленопреклоненными ланями с двух сторон напоминает о первом учении, данном Буддой в оленьем парке – о Первом повороте колеса учения. Восемь спиц колеса символизируют Восьмеричный срединный путь просветления, восемь стадий сосредоточенного сознания.

Мандала (санскрит mandala, круг, диск) – опора сознания в Ваджраяне, совершенное состояние сознания тантрийского йогина. Мандалу изучают, запоминают для воспроизведения в медитации. Изображения мандалы строго канонизированы, они посвящаются разным персонажам. Мандалы делятся на три типа: рисованные на ткани, горизонтальные, сделанные из цветного песка, барельефные из дерева, глины, бронзы. Мандала, сделанная из песка, после окончания ритуала разрушается, что символизирует недолговечность всего существующего [1, с. 276].

Восемь символов удачи (восемь благих эмблем) [1, с. 193]. Восемь символов удачи, или благих эмблем представляют собой следующие символические предметы: 1 – две золотые рыбки, символизирующие духовное освобождение, 2 – белый зонт, защищающий от зла, рассеивающий гнев, страсть, гордыню, зависть, невежество, 3 – белая раковина, символизирующая звук Учения Будды для пробуждения слушателей от неведения, 4 – бесконечный узел, символизирует, с одной стороны, изменчивость и непостоянство, с другой – единство сострадания и мудрости, 5 – стяг символизирует победу Учения Будды над невежеством, 6 – драгоценный сосуд, исполняющий желания, 7 – белый лотос символизирует чистоту учения, 8 – золотое колесо учения, восемь спиц которого символизируют восьмеричный срединный путь.

Перечисленные эмблемы делают из драгоценных металлов, нефрита, а также латуни бронзы, меди и других материалов, художественно оформляют и используют для наполнения ступ, статуй, кладут на алтарь, изготавливают в виде оберегов. Изображения этих символов широко используются во внутреннем и внешнем архитектурном декоре, в настенных росписях, в буддийской живописи танка, оформлении книг, изготовлении ткани, украшений одежды, вещей домашнего обихода, сувенирной продукции. Эти эмблемы изображаются как по отдельности, так и вместе. Картины, на которых изображены все восемь символов, называют «таши тагье» (тиб.), являются залогом благоприятствования.

Восемь подношений. В буддийском культе обозначают ритуальные предметы, которые размещают на храмовых и домашних алтарях. В семи чашах преподносят: воду для питья, воду для омовения, цветы, благовония, светильник, ароматная вода (нектар), еда. Этот список из семи предметов восходит к древнеиндийским традициям поклонения богам. Восьмым ритуальным подношением является музыка, которую можно представить символически изображением музыкального инструмента, а также колокольчиком или раковиной.

Итак, в раннем буддизме существовал запрет на изображение образа Будды (данное положение имеет под собой сложное концептуальное основание). Но при этом присутствие Будды было представлено особыми символами и знаками. В дальнейшем с распространением и укреплением буддизма, продолжается развитие буддийского искусства. Художники, создававшие первые изображения Будды, понимали и нуждались в уточнении правил воспроизведения, расположения и пропорций образа Будды, каждый элемент такого изображения имел важное символическое значение. Со временем особенности визуального воспроизведения Будды и других великих существ легитимируются и становятся изобразительным каноном, руководством для буддийских художников.

Канон буддийского искусства был зафиксирован в древних текстах, которые представляли собой списки с подробнейшим описанием особенностей изображаемых объектов. По каноническим палийским сутрам, а также по махаянским текстам хорошо известны несколько версий полного списка (матрика) 32-х знаков отметин [1, с. 230]. Первый список, состоявший из описания 32-х особенностей, позже был дополнен еще 80-ю пунктами более детального описания. В целом, эти тексты отображали порядок созерцания образа [2]. Все перечисленные знаки и символы имеют глубокое ритуальное значение и религиозно-философское объяснение, соблюдение которых было обязательным условием и требованием для буддийских художников, и становятся изобразительным каноном.

Примечания

1. Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм : энцикл. слов. М. : Ориенталия, 2011. 448 с.
2. Торчинов Е. А. Религии мира: опыт запредельного : психотехника и трансперсональные состояния. 4-е изд. СПб. : Азбука-классика : Петербургское Востоковедение, 2005. 544 с.
3. Хижняк О. С. Ступа: начало формирования буддийского культа. СПб. : Дацан Гунзэчойнэй, 2008. 276 с.
4. Шишин М. Ю. Художественный канон буддийского искусства Монголии как константа культуры // Мир науки, культуры, образования. 2010. №1 (20). С. 290-296.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ИСКУССТВЕ БУРЯТИИ

PROFESSIONAL PAINTING IN THE ART OF BURYATIA

В статье проведен краткий хронологический обзор становления профессиональной живописи Бурятии. Раскрывается динамика развития живописи в творчестве бурятских художников, отражающих особенности национального своеобразия. Профессиональная живопись бурятских художников прошла несколько этапов, каждый из которых характеризуется художественными особенностями восприятия и отражения окружающей действительности, связанными с идеологическими и историческими фактами.

The article provides a brief chronological overview of the professional painting formation in Buryatia. The dynamics of the development of painting in the works of Buryat artists reflecting the peculiarities of national identity is revealed. The professional painting of Buryat artists has gone through several stages, each of which is characterized by artistic features of perception and reflection of the surrounding reality associated with ideological and historical facts.

Ключевые слова: профессиональная живопись, художники Бурятии, национальное искусство, хронология.

Keywords: professional painting, artists of Buryatia, national art, chronology.

Хронология развития профессиональной живописи Бурятии дает возможность раскрыть особенности национального своеобразия, показать историческую динамику преобразования творчества бурятских художников. Формирование профессионального искусства Бурятии началось в XX веке. «История развития профессионального искусства связана с созданием Союза художников БМАССР в 1933 году и проведением I-ой Декады бурятской литературы и искусства в Москве в 1940 году. Первыми профессиональными художниками-живописцами были И. Дадугев, Р. Мэрдугеев, И. Аржигов, Б. Будаев, Ц. Сампилов, А. Хангалов, Г. Эрдынийн, П. Дамбинов» [1, с. 65].

Одним из основоположников бурятского изобразительного искусства является Ц. Сампилов. С его деятельностью связаны крупнейшие достижения национальной живописи и графики. Свое восприятие новой действительности Ц. Сампилов выразил в картинах родной природы, в сюжетах, близких и понятных каждому буряту. Так, глубоко национальны по духу и художественной выразительности образы в иллюстрациях к героическому эпосу бурятского народа «Гэсэр» (1940 г.).

На 1920-е годы приходится творчество И. Дадугева. Все произведения художника отмечены высоким для того времени профессиональным мастерством. Ярчайшим произведением художника является картина «Буха-нойон» (1927 г.). Широкую известность приобретают произведения Р. Мэрдугеева. Старинный шаманский обряд жертвоприношения духам прародителей, хозяевам местности запечатлен художником в картине «Тайлаган» (1927 г.). Органично вошла тематика старого быта в творчество И. Аржигова в известном полотне «Шаман не лечит, а калечит» (1940 г.).

А. Хангалов начинал свое творчество с видовых, пейзажных картин, в которых отражена этнографическая сторона природы и быта бурят. Интересен образец буддийской архитектуры в полотне «Кыренский дацан» (1927 г.), привлекающий внимание в историческом и профессиональном познании жизни бурят. Утверждением в бурятском изобразительном искусстве темы народной жизни явились графические работы Г. Эрдынийна, запечатлевшие разнообразные сцены быта, например, «Цагалган» (1935 г.).

Следующим этапом развития профессионального искусства стало открытие художественной секции Бурятского ученого комитета (Буручком), возглавляемой П. Дамбиновым,

главная цель которой заключалась в организации выставок, рекомендации одаренных людей на учебу и т.д. Наибольший резонанс имела выставка, устроенная летом 1928 года в дни празднования пятилетнего юбилея Бурятской АССР. В двадцатые годы главную роль в формировании молодых кадров бурятских художников сыграли профессиональные школы, возникшие в Чите и Иркутске, где работали художники, по-своему преломлявшие различные течения в искусстве того времени. Таким образом, в Бурятии в 1920-1930-е годы сложилась профессиональная школа живописи.

Профессиональное искусство переживает расцвет социалистического реализма в 1930-1940-е годы. Важную роль в этом сыграло создание в 1933 году Союза художников Республики Бурятия, первым председателем которого был избран Г. Павлов. Великая Отечественная война отразилась в изобразительном искусстве художников, большинство ушли на фронт защищать Родину. В боях погибли Д. Тудупов, А. Аюшинов и многие другие творцы и создатели искусства. Окончание войны, как в зеркале, отразилось в художественных произведениях Г. Павлова, А. Окладникова, А. Тимина.

Открытие в 1945 году художественного музея стало важнейшей вехой в развитии профессиональной живописи. Одним из ярких представителей профессиональной живописи стал Герой Советского Союза Г. Москалев, прошедший трудные дороги войны со школьной скамьи до Великой Победы в 1945 году. Военно-патриотическая тема отражена во многих работах художника. Также художник воплотил реальность мирной жизни, трудовых будней и исторического прошлого Бурятии.

Следующий этап в изобразительном искусстве Бурятии наступает в 1950-1960-х годы «На II декадной выставке 1959 г. в Москве демонстрировались работы «Буран» А. Окладникова, «Портрет лимбиста Дугарова» Ф. Балдаева (1949 г.), «В степях Бурятии» К. Сергеева [1, с. 117]. К концу 1950-х годов определяется довольно значительный круг тем, которые волнуют бурятских художников: тема труда, историко-революционная, историческая. Дружбе народов посвящено полотно А. Тимина «У истоков дружбы» (1959 г.). В 1960-е годы появились новые темы и сюжеты в творчестве бурятских художников. Городские мотивы Б. Садыкова, празднично-декоративные работы Г. Баженова, натюрморты М. Метелкиной и других.

Художники поколения 1960-1970-х годов – А. Казанский, Г. Васильев, С. Ринчинов, И. Налабардин, Д. Пурбуев, Л. Лабок – обеспечили непрерывность развития профессионального искусства Бурятии, передачу основных тем и образов. В 1970-х годах строительство Байкало-Амурской магистрали стало творческим вдохновением для многих художников. Тема красоты родного края, лирического пейзажа продолжают оставаться в центре внимания: «Саянские голыцы» Ч. Шенхорова (1972 г.), «Бухта Фролиха» М. Олейникова. Впервые изображается курорт Бурятии «Нилова пустынь» (1970 г.) работа И. Алтаева. В тесной связи с другими жанрами живописи развивается натюрморт с характерными декоративными звучаниями образа, присущими многим полотнам М. Метелкиной, например, «Натюрморт с лимоном» (1968 г.).

Конец XX века с его историческими и культурными метаморфозами и кардинальной сменой картины мира явился для бурятского искусства этапом осознанного новаторства и инновационного подхода к самовыражению. Объектом осмысления в изобразительном искусстве стало народное искусство, фольклор, традиции и повседневный образ жизни. Например, в картине «Проводы невесты» Д. Дугарова изображены прекрасные образы бурятских женщин в ярких национальных костюмах верхом на лошадях. Ч. Шенхоров работает в различных жанрах, объединенных исследованием национального своеобразия Бурятии, например, «Боги Байкала» (1989 г.); графическая серия «Абай Гэсэр» (1994 г.).

На картине «Тугнуйская долина» (1982 г.) работы Р. Санжиева изображен путник, уходящий в неведомую беспросветную даль сумрачного пейзажа. Г. Баженов изобразил традиционный народный праздник «Сурхарбан» (1983 г.). В произведениях А. Цыбиковой, В. Поспелова, М. Ванданова создается метафорическое пространство, созерцательное одиночество – «Покой» (1992 г.) В. Поспелова, «Друзья» (1991 г.) М. Ванданова. В реалистическом русле продолжает работать Л. Нохоева – триптих «Байкал Баабай» (1989 г.).

«Достигли зрелости художники, пришедшие в художественную жизнь в 80-е годы: Т. Манжеев, Ш.-Ж. Раднаев, В. Базаров, Б. Тайсаев, Л. Семенов, Б. Лыксоков, О. Козлов, А. Ду-

гарова, В. Богомазов, Н. Улзытуева, В. Поспелов, С. Ханхаров. В 90-е гг. заявили о себе В. Рабжаева и многие другие» [2, с. 34].

Особенностью профессионального искусства XXI века стало возрождение художественных традиций буддизма, создание этнических образов, которые стали основой для морфологической общности национального стиля, представленного в творчестве художников универсального типа мышления. «Характерными чертами живописи становятся гротеск и экспрессивность Д. Намдакова, декоративная пластика Ч. Шенхорова, Л. Нохоевой, З. Доржиева, экспрессивность цвета Б. Доржиева, Д. Пурбуева, идеопластика Ж. Зоимонова, Е. Болсобоева и многое другое, открывающее новые грани мира» [3, с. 183]. Таким образом, художники-живописцы пережили все испытания XX века, внося свой вклад в профессиональное искусство Бурятии.

Вследствие проведенного анализа было выявлено несколько этапов развития профессионального искусства, отраженного в творчестве бурятских живописцев. Становление – 1920-1930-е годы. Открытие в 1928 году художественной секции Бурятского ученого комитета (Буручком). Создание Союза художников БМАССР в 1933 году. Открытие в 1945 году Художественного музея. Расцвет и стабильность социалистического реализма 1950-1970-х годах. Новаторский период в 1980-1990-е годы.

Таким образом, профессиональная живопись конца XX – начала XXI веков приобрела характерную открытость и полицентризм, раскрыла новые грани изобразительного искусства, сочетающего традиционность и инновационные подходы. На современных полотнах мы видим свободу мысли и индивидуальную неповторимость творческого начала каждой личности художников, демонстрирующих высокий профессионализм, получивший признание на мировом, российском и региональном уровнях восприятия искусства Бурятии.

Примечания

1. Живопись Советской Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1965. 187 с.
2. Художники. Бурятии : каталог: 80-90-е годы / под ред. Ю. Е. Мандаганова. Улан-Удэ : ИЧП Гармаев, 1999. 62 с.
3. Изобразительное искусство Бурятии = The fine arts of Buryatia : [худож. альбом] / (Из собрания Национального музея Республики Бурятия: коллекции Бурятского республиканского худож. музея им. С. Ц. Сампилова, Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова, Музея Бурятского научного центра СО РАН, Кяхтинского краеведческого музея им. В. А. Обручева, частных коллекций) ; сост. И. И. Соктоева [и др.] ; ред. А. А. Улзытуева ; рец.: М. Ф. Киселев, Б. Л. Шумяцкий. Улан-Удэ : НоваПринт, 2011. 192 с. : фото. цв.

**КРАСОТА «ВЫСШИХ СМЫСЛОВ»:
ОЧЕРК ИСКУССТВА АЛЬБИНЫ ЦЫБИКОВОЙ**

**THE BEAUTY OF «THE HIGHEST MEANINGS»:
AN OUTLINE OF ALBINA TSYBIKOVA'S ARTISTIC WORK**

В статье подчеркивается стилевая особенность творчества А. Цыбиковой и ее дальнейшее влияние на круг современных авторов, в том числе тореvтов и скульпторов Бурятии начала нового века.

The article emphasizes the stylistic peculiarity of A. Tsybikova's work and its further influence on the contemporary authors, including torevents and sculptors of Buryatia at the beginning of the new century.

Ключевые слова: Алла Цыбикова, Дмитрий Будажабэ, Жамсаран Эрдынеев, традиционная символика бурятской культуры, птице-человек, буддийская икона «тангка», монументальная роспись.

Keywords: Alla Tsybikova, Dmitry Budazhabe, Zhamsaran Erdineev, traditional symbols of Buryat culture, bird-man, Buddhist icon «tangka», monumental painting.

Творчество Альбины (Аллы) Цыбиковой (1951-1998), Заслуженного художника Российской Федерации, для искусства Бурятии конца прошлого века было авангардным: потенциально смелым и перспективным как в области выбора темы, композиционных решений картины, так и в особом колористическом их выражении. Окончив мастерскую М.М. Курилко (академик РАХ, художник театра и кино, педагог) по специальности театрально-декорационного искусства в художественном институте им. Сурикова в Москве, молодой автор на «крыльях» интеллектуала и авангардиста принесла в атмосферу Союза художников Бурятии дух новаторства своего поколения – ведущих школ живописи России 1970-1980-х годов (художественная практика Валентина Попкова, Олега Филатчева, Татьяны Назаренко), а также и представителей национальных школ союзных республик. Вместе с оригинальной стилистикой «искусства размышления», она стала искать концептуальную самобытность в атмосфере родной Бурятии и, как мыслящий автор, вскоре начала исследовать тему традиционной символики, интересной зрителю, отразившуюся не только в области театрального жанра, но даже в картинах «бамовских» строительных будней в стиле официального искусства соцреализма («Гоуджекит. Нелетная погода» и другие). Результаты таких поисков были плодотворны и отмечены рядом государственных наград, положительной реакцией профессионального сообщества и интересом зрителя в стране и за рубежом (групповые и персональные выставки в СССР и Монголии, Чехословакии, США и т.д.).

Среди стилеобразующих находок мы видим обращение к мировому наследию, в том числе искусству стран буддийского мира, опосредованно соединившегося в творческих поисках с основами европейского искусства. Западноевропейская классическая живопись оказала свое влияние на общий гуманистический настрой творчества А. Цыбиковой. Образ женщины-матери стал одним из главных в картинах художницы.

Один из «открытых» автором композиционных приемов передачи смыслов картины был связан с изображением птицы – из «небесного» высшего пантеона мировой мифологии. В диптихе «Осенний ветер», 1983 года, на переднем плане зритель видит статичную фигуру голубя, как предмет – символ «подношений» «духам-хозяевам местности» в культуре бурят-шаманистов [1, с. 69]. В более ранней картине «Поздний гость» (1982 г.) художник заявляет этот лирический образ как посланника «верхнего мира» на фоне высокого горизонта пейзажа родной природы, всегда связанной с временными константами. Таким образом, настроение

эпичности через прием «многокадровости» и использование символизма традиционных образов соединяет лирическое направление в творчестве А. Цыбиковой с монументальным прочтением всего сюжета и обнаруживает это как одну из основных задач искусства современности в понимании художницы.

Птица и далее присутствует в работах 1990-х годов, таких как «Метаморфозы» (1995 г.), где птица-человек множится как буддийское трехликое божество, сосуществуя во времени-пространстве с умиротворенной созерцательностью. Часто прием графического рисунка в написании рук связан особой линейностью с иконографией буддизма, что создает атмосферу взаимопроникновения традиции и современного художественного контекста [2].

Птице-человек продолжает жить в творчестве Альбины Цыбиковой в 1996 году в полотне «Кто-то зовет в снежной степи». Он «взрослеет», что подчеркнуто манерой мазка и колоритом картины, пластическим решением оперения для передачи осмысленного движения и темы крайнего напряжения персонажа... Птица – душа «улетела» в 1998 году, времени ухода из жизни самой художницы.

Но самым важным вкладом в искусство и смысловым итогом для творчества живописца оказался заказ на исполнение монументальной росписи стен нового здания Театра бурятской драмы в городе Улан-Удэ «На земле Гэсэра» (1982 г.). Роль куратора в данном проекте выполнял Д. Дугаров, бессменный и авторитетный руководитель Союза художников Бурятии. Именно он сознательно направил творческую энергию А. Цыбиковой в русло национальной культуры, чтобы соединить бесценное наследие с современным направлением. Монументальная роспись познакомила зрителя с семиотикой мифа, «облаченного» автором в колорит буддийской иконы «тангка» и бурятского народного представления о красоте мироустройства. Здесь, на потолке и стенах театра, среди стилизованного пейзажа появляются сакральные персонажи традиционных верований, которые перемежаются с бытовыми сюжетами, соединяясь в едином контексте эпического размышления об устройстве вселенной и человеческом времени как части вечного бытия в круге «сансары».

Сложнейшая композиционная задача была решена успешно, и мы видим, как помог автору ее опыт театрального художника, и живопись предыдущего периода при создании станковых картин, размышления о героях и буднях строителей БАМа приемами смещения геометрии на плоскости холста, умение вдохнуть жизнь в изображение мира предметов, окружающих человека в обыденности, через «тонкую метафору» символических смыслов восточной культуры.

Творческий «путь души» одного из ведущих авторов в бурятском профессиональном искусстве, ее последующее влияние на своих современников-художников ощутим и важен, как оказалось впоследствии, на многих из них. Даже народные мастера «консервативного» по сути прикладного искусства стали искать пути другого развития своей образной системы, вдохновляясь искусством Аллы Цыбиковой, ее новыми пластическими решениями и всей атмосферой обращения к национальным истокам бурятской культуры.

Один из талантливых «дарханов» – Жамсаран Эрдынеев, народный мастер и представитель «селенгинской школы» чеканщиков, член Союза художников Бурятии, Заслуженный художник России – был одним из авторов, кто испытал влияние творчества А. Цыбиковой. В его традиционно-ремесленном и функциональном, технически ограниченном виде искусства – торевтике, появляются образы новых мифических персонажей, похожих на птиц, которые обогащают содержание и форму предметов в металле, чеканка доводится до совершенства в попытке создания скульптурных объемов декора ножей и сосудов, комплектов женских украшений [2].

Не менее существенным было влияние творчества Альбины Цыбиковой на молодых, начинающих тогда авторов, вставших на путь экспериментов в искусстве скульптуры, что отмечали многие исследователи бурятского искусства. Это Дмитрий Будажабэ, мастер буддийской пластики, и Даши Намдаков, ныне академик РАХ и Заслуженный художник России. В конце 1980-х – начале 1990-х годов они решали задачу технологического воссоздания процесса художественного литья и, одновременно, поиска своего круга художественных образов в бронзовой пластике [3]. Именно в этот период активное влияние на творчество будущих скульпторов оказало личное общение и стиль произведений художницы, пантеон ее образов и

то настроение размышления, которое отражало философию поиска личного самовыражения («Ритуал», 2000 г., более поздняя «Левитация», 2010 г. и другие скульптуры Даши Намдакова; малая пластика и декоративные предметы, созданные совместно с А. Цыбиковой Дмитрием Будабабэ).

Работа над приемами передачи сути народной духовности и национальной ментальности в профессиональном искусстве в разных видах и жанрах происходит и в настоящее время: целое поколение художников нового века признают влияние на них искусства художников предшествующего периода, в том числе Альбины Цыбиковой. Идеи художницы разлетелись как птицы в пространстве художественного мышления, как образы свободы и полета.

Примечания

1. Галданова Г. Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск : Наука, 1987. 116 с.
2. Мириманов В. Б. Изображение и стиль: специфика постмодерна. М. : РГГУ, 1998. 80 с.
3. Николаева Л. Ю. Художественный феномен пластики Даши Намдакова // Ученые записки Забайкальского гос. ун-та. 2013. № 4 (51). С. 203-206.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА ГОРОДА УЛАН-УДЭ

CURRENT STATE OF ARCHITECTURE MONUMENTS OF THE HISTORICAL CENTER OF ULAN-UDE

В статье рассматривается современное состояние архитектурных памятников исторических кварталов г. Улан-Удэ конца XVIII – начала XX веков. Отражена история развития старого города, а также изучен ансамбль исторических зданий и новых сооружений, интегрированных в современную среду.

The article deals with the current state of architectural monuments of the historical districts of Ulan-Ude of the end of the XVIII – beginning of the XX centuries. The history of the development of the old city is reflected, the ensemble of historical buildings and new structures integrated into the modern environment are studied.

Ключевые слова: город, градостроительство, архитектура, исторический центр, памятники архитектуры.

Keywords: city, urban planning, architecture, historical center, architectural monuments.

Город, начиная с древнейшего периода своего формирования и развития, являлся сосредоточением материальных, духовных, художественных ресурсов. На протяжении всей истории человечества город занимал большое значение в жизнедеятельности человека. Сегодня в мире существует огромное количество городов, но каждый город имеет свою историю, неповторимый и уникальный образ.

Возникновение города является результатом освоения новых территорий, взаимодействия огромного количества людей, развития торговли, инженерно-архитектурных инноваций, политических связей, экономики, промышленности, художественной культуры и многого другого.

Любой город с момента своего возникновения приобретает комплекс специфических проблем, среди которых наиболее важной является градостроительство. Под градостроительством понимают практику застройки городов, которая должна обеспечивать устойчивое и благоприятное развитие, учитывать перспективы и направления развития сети социального жилья, инфраструктуры рекреации и обслуживания, транспортных, водопроводных и иных систем. Именно особенности градостроительства составляют специфику и уникальность любого города, то, что мы называем его обликом.

Территория города Улан-Удэ складывалась на протяжении XVIII-XX веков. Появление населения в районе реки Уда связано с основанием казачьего острога в середине XVII века, которое позже приобрело статус города и административного центра Забайкалья. Место основания острога было выбрано в связи с тем, что через слияние рек Селенги и Уды проходили торговые пути, такие как Великий Шелковый путь, Чайный путь и Сибирский тракт, также была возможность добывать ценные меха.

Высшей градостроительной ценностью обладают исторические центры, которые отражают этапы становления города. Верхнеудинск, как административный центр, имел свой план, который был утвержден в 1793 году «О сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов по каждой губернии особо» во времена царствования Екатерины Великой. Хотя план видоизменялся, многие его черты сохранились и по сей день, так же, как и важные религиозные и торговые постройки, именно они представляют собой исторический центр города. В 1943 году Верхнеудинск был переименован в Улан-Удэ, что в переводе с бурятского языка означает «красная Уда».

«Исторический центр Улан-Удэ включает в себя несколько значимых территорий, представляющих разные периоды истории, их можно разделить на три группы:

1. Исторические кварталы старого города, включая Соборную площадь.
2. Исторические кварталы торгового города.
3. Исторические кварталы столичного города, включают Площадь Советов и площади у Бурятского государственного театра оперы и балета» [1, с. 410].

Разберем каждую из групп поэтапно. Исторические кварталы города представлены Соборной площадью, которая сформировалась вокруг Одигитриевского собора. В середине XVIII в. растущее экономическое благосостояние посадского населения обусловило строительство собора Богородицы Одигитрии. Стоит отметить, что это первое каменное здание в Верхнеудинске. Фасад собора выполнен в стиле русского барокко.

Длина улицы Соборной составляет четыреста метров и лежит в направлении с запада на восток, это связано с историческим положением – от Удинского острога к посаду, по течению реки Уды. Вдоль Соборной «преобладает одноэтажная деревянная застройка с приусадебными участками и хозяйственными строениями» [2, с. 413] внутри двора, дома принадлежат купцам.

Рассмотрим типовую деревянную застройку на примере усадьбы купчихи Черных. «Это одноэтажный деревянный особняк конца XIX века под вальмовой кровлей вытянут вдоль улицы Соборная. Здание завершается подшивным карнизом с развитым фризом, который поддерживают угловые пилястры. Окна лучковые с наличниками, филленчатые двустворчатые ставни» [1, с. 57]. Спиралеобразные наличники главного фасада имеют резные мотивы. Накладные детали наличников украшены резьбой. Здание является памятником архитектуры и принято на государственную охрану в соответствии с постановлением.

Исторический вид улицы сохранялся до 2016 года. В рамках проекта «Историческая Соборная – сердце Улан-Удэ» улица была реконструирована. Проект выполнен мастерской ООО «АМ Проект Байкал». В ходе реализации проекта пешеходная часть была расширена, создана зона отдыха, также были отреставрированы дома.

Но, несмотря на благоустройство улицы, она не стала центром туризма и отдыха у местных жителей. На данный момент она пустует, это связано с тем, что функциональное насыщение улицы неудовлетворительное, отсутствует инфраструктура (магазины, кафе и т.д.), также многие дома внутри дворов остались в неприглядном виде, сама улица безжизненная, так как при реконструкции местных жителей выселили в другие районы города.

Далее рассмотрим исторические кварталы торгового города, они представлены Гостиными рядами и улицей Ленина.

По мере расширения Верхнеудинска центр смещался на улицы Большая и Большая Никольская. Стоит отметить, что во всех крупных административных центрах Российской империи строились Гостиные ряды. На улице Большой – сейчас Гостинный двор – всегда шла торговля, проходили крупнейшие ежегодные ярмарки, само здание построено на средства купцов и выполнено в стиле классицизма.

Гостинный двор имеет статус памятника истории и архитектуры федерального значения. Начало строительства приходится на 1791 год, тогда было возведено первое деревянное здание Гостиных рядов, но уже в 1804 году по плану архитектора А.И. Лосева началось строительство каменных Гостиных дворов, которое продолжалось до 1868 года.

Наиболее ценным является южный фасад, с арками и квадратными колоннами, но, несмотря на это, здание находится в плачевном состоянии. Комплекс Гостиных рядов уже давно требует реставрации. Квадратные колонны разрушаются под воздействием антропогенных и природных факторов. Штукатурка здания настолько сильно обвалилась, что видно, как крошится почти двухсотлетний кирпич, и все это дополняет мусор и граффити.

В 2022 году была осуществлена реставрация сквера вокруг Гостиных рядов. В ходе реконструкции была уложена новая нескользящая брусчатка, установлены батуты для детей, высажены деревья, а также установлены информационные стенды. Но само здание Гостиных рядов осталось в прежнем виде из-за халатного отношения владельца.

Далее перейдем к центру пешеходной жизни Улан-Удэ – улице Ленина (Арбат). Улица Ленина не всегда была пешеходной, раньше она носила название Тракторная, так как через улицу пролегал Сибирский тракт. Когда-то она соединяла Одигитриевский собор с Нагорной

площадью (площадь Советов), здесь находились дома самых зажиточных купцов. Например, «здесь находится самое популярное здание в Улан-Удэ Дом с Атлантами, построенное в 1907 г. купцом Каппельманом. В нескольких шагах от Дома находится городской Исторический музей, бывший дом купца И. Ф. Голдобина, на этом месте находится дом еще одного влиятельного горожанина М. Курбатова, построенный в 1802 г. в стиле классицизма» [1, с. 60].

Улица Ленина стала пешеходной только в 2004 году, жители Бурятии дали ей название «Бурятский Арбат». Арбат находится не в плохом состоянии, каждый год проводятся работы по улучшению городской среды. Есть замечания к системе отвода дождевой воды, единому дизайн-коду зданий и рекламных вывесок, но, несмотря на недостатки, улица пользуется популярностью у местных жителей и туристов.

Исторические кварталы столицы представлены образцами советского периода, сгруппированные вокруг площади Советов, основанной в 1920-х годах. Ранее улица носила название Нагорная. С площади брали начало следующие тракты: Иркутский и Читинский.

На площади можно увидеть Дом Советов, выполненный в стиле постконструктивизма. Фасад здания имеет ассиметричную композицию, представленную объемным вестибюлем и залом заседания, а также полукруглым выступом лестничной клетки, также здание имеет два пристроя. Начиная с 1974 года вид здания не менялся.

Перед Домом Советов находится самый известный памятник Владимиру Ленину, над ним работали скульпторы Юрий и Георгий Нерода. Теперь скульптурный памятник является визитной карточкой Улан-Удэ. Но стоит отметить, что памятник не всегда имеет приглядный вид, очистка памятника происходит только ко дню рождения вождя.

На площади Советов в 2022 году была установлена летняя зона отдыха, включающая в себя беседки, скамейки, качели, топиарии, урны, а также есть зона с прилавками и кафе, проводятся ярмарки. Зимой на площади устанавливается зимний городок. Площадь отвечает всем запросам населения, поддерживается чистота и единый стиль.

Далее рассмотрим ансамбль театральной площади. Самым необычным зданием является архитектурный памятник послевоенного периода – Бурятский театр оперы и балета. Здание выполнено в стиле сталинского ампира с многочисленными элементами, характерными для бурятской культуры, в качестве основы были использованы формы традиционной юрты. Автором проекта здания является А. Федоров. При строительстве театра были задействованы военнопленные японцы.

На территории театральной площади располагается дом купца С.И. Розенштерна – первое трехэтажное здание в Верхнеудинске, сейчас в нем находится Восточный институт Бурятского государственного университета, также в ансамбль входит музыкальный фонтан с подсветкой и колоннада, выполненная в национальном стиле. Театральная площадь пользуется популярностью как у туристов, так и у местных жителей.

В целом, историческая часть города неплохо сохранилась, но другой вопрос, что все здания требуют реставрации и дальнейшей поддержки, особенно архитектура деревянных зданий, которая отражает культуру, быт городского купечества. Важно сохранить то наследие, которое у нас есть, вдохнуть жизнь в старинные дома, создать инфраструктуру, но с сохранением исторического облика зданий и планировки улиц.

Примечания

1. Ербадаев Н. М. Исторический квартал города // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы развития : материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2019. С. 56-62.

2. Макотина С. А. Морфология исторических кварталов как потенциал успешного социального развития городского центра г. Улан-Удэ // Вестник Вост.-Сиб. гос. ин-та культуры. 2019. № 2 (9). С. 408-428.

ПРАЗДНИК В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СОЙОТОВ БУРЯТИИ

ROLE OF FESTIVITIES IN THE PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF THE TRADITIONAL CULTURE OF THE SOYOT PEOPLE OF BURYATIA

В статье, на основе изучения истории и современного состояния этого народа, показана роль праздника в сохранении и развитии традиционной культуры сойотов Бурятии.

In this article authors show the role of the festivities in the preservation and representation of the traditional culture of the Soyot people of Buryatia based on an analysis of their culture's history and current state.

Ключевые слова: сойоты, традиционная культура, праздник, функции праздника, национальный праздник сойотов.

Keywords: Soyots, traditional culture, festival, festival functions, Soyot national festivals.

Сохранение и развитие традиционной культуры народов России является основой ее государственной политики. В Конституции Российской Федерации прямо указано: «Культура в Российской Федерации является уникальным наследием ее многонационального народа. Культура поддерживается и охраняется государством» [1].

Государственные структуры Российской Федерации осуществляют необходимые решения и соответствующие действия по поддержанию и развитию национальных культур всех народов, проживающих на территории страны.

Известно, что основным условием жизнедеятельности того или иного этноса является его язык. Поэтому в Российской Федерации особое внимание уделяется сохранению национальных языков всех этносов, проживающих в нашей стране.

Другим по значимости социокультурным механизмом сохранения и развития национальной культуры является праздник. Это особенно важно для праздников, уходящих вглубь истории. Здесь наблюдается становление и сохранение исторической памяти, непосредственное участие людей в возрожденных явлениях и процессах прошлых лет. Праздник является основой праздничной культуры любого народа. Существует большое количество определений праздничной культуры. Так, Т.Ю. Вереитинова, А.Ю. Галиченко, Л.И. Азарова в статье «Праздник как историко-антропологический феномен» пишут следующее: «Рассмотрев различные подходы к исследованию праздничной культуры, мы можем выделить несколько концептов, которые при любых ракурсах рассмотрения, сохраняются в празднике, к ним мы относим:

- понимание праздника как особой культурной области действия и проявления человека, присущей только человеку как высшей форме эволюции;
- понимание праздника как особой ценностной системы, позволяющей поддержанию эмоционально-психологического баланса человека и узаконивающей сам факт его бытия;
- понимание праздника как кода культуры, зеркально отражающего идеологию и организацию общественных отношений в тот или иной исторической период;
- понимание праздника как особой социокультурной модели, отражающей быт, нравы, традиции и основные идейно-ценностные ориентиры той или иной этнической группы.

Таким образом, мы можем предположить, что на сегодняшний день, праздник в полной мере может быть использован в решении современных антропологических проблем, в частности сохранения ценностных, этнических, культурных компонентов в социальной организации современного мира» [2].

Праздник характеризуется синтезом социальных и культурных функций. Праздник ориентирован на то, чтобы вызвать у человека позитивное эмоциональное состояние, положительные чувства и мысли. При этом следует отметить, что стержневой основой праздника является определенная идея, праздник всегда является носителем той или иной идеологии. С точки зрения масштабов праздник имеет различные уровни. Выделяются личные, семейно-родовые, коллективно-трудовые, религиозные, государственные и мировые праздники.

Праздник как явление социальной жизни, выполняет ряд важнейших функций в обществе. Это следующие функции:

- сохранения и трансляции культурного наследия;
- социализации;
- коммуникации;
- регуляции;
- рекреации.

Каждая из этих функций имеет свои особенности.

Функция сохранения и трансляции культурного наследия. По аналогии с памятью отдельного человека, культура выступает памятью всего человечества, так и отдельных народов. В качестве средств хранения и передачи информации, в первую очередь выступают языки. В течение тысячелетий людей всегда сопровождали и сопровождают праздники, где знаковые системы представлены как в виде живых, так и искусственных языков.

Праздник обеспечивает историческую преемственность, передачу социокультурного опыта, накопленного тысячелетиями и веками, от эпохи к эпохе, от поколения к поколению. Так же праздник передает культурный опыт между людьми, живущими в одно и то же время. Устанавливает взаимосвязь между разными странами и регионами, объединяет различные этносы и народы.

Функция социализации является одной из важнейших для праздника как социокультурного феномена. Еще Марк Туллий Цицерон в свое время утверждал: «*cultura animi*», то есть культура есть взращивание и возделывание души. Безусловно, это относится и к праздничной культуре. Праздник транслирует духовное богатство поколений во внутренний мир человека. Поэтому праздник является одним из главных факторов ее формирования и социализации.

Особенно важно это для детей, подростков и молодежи. Именно в праздничных мероприятиях они непосредственно усваивают традиционные смыслы, ценности и нормы, которые соединяют в себе опыт прошлого и настоящего.

Коммуникативная функция. В данном случае, праздник создает условия для непринужденного и широкого общения людей друг с другом. Более того, праздник существует только в процессе непосредственного общения, в котором проявляются смыслы и ценности праздничного мероприятия, соответствующие нормы, образцы и правила поведения людей. Поэтому праздник является как необходимым условием, так и результатом человеческой коммуникации. Через праздничные мероприятия люди, общаясь друг с другом, усваивают соответствующие стереотипы поведения, принятые в обществе.

Для праздничного действия характерен большой процент закодированной информации, возникшей сотни лет тому назад. Поэтому очень важно приобщение к праздничной культуре подрастающего поколения, чтобы оно понимало смысл совершаемых действий, становилось в дальнейшем, их носителем и исполнителем. Только в процессе живого общения могут сохраняться и развиваться праздничные традиции, несущие в себе смыслы, ценности и нормы, как прошлого, так и настоящего.

Регулятивная функция праздника реализуется через соответствующие нормы, правила, требования к его участникам. Поэтому через регулятивную функцию в праздничной культуре соответствующим образом определяется поведение отдельного человека, семьи, трудового коллектива, жителей региона или страны в целом. Вырабатываются оптимальные стандарты поведения участников праздника. В первую очередь, это сформированные в течение длительного исторического периода традиционные нормы организации праздника. В основном эти правила праздничной культуры носят неформальный характер, они жестко не прописаны в соответствующих государственных документах.

Другой подход к реализации данной функции праздника представлен на государственном уровне. В данном случае эти праздничные мероприятия прописаны в государственных документах, как на федеральном, так и на региональных уровнях.

Рекреативная функция праздника связана с необходимостью эмоциональной разрядки, снятием физической усталости, формированием позитивного настроения. Наиболее эффективные способы реализации этих задач как раз и сконцентрированы в праздничных мероприятиях. Именно здесь создаются возможности для самореализации личности, формирования положительных эмоций, создания радостного настроения.

Известно, что в основе праздника лежат религиозные или светские ритуалы, которые органично объединяют в себе прописанные правила поведения и определенную свободу действий. В праздничных мероприятиях значительная роль отводится игре. Она дает возможность реализовать потенциал человека символическими средствами и способами. Здесь главным является не цель, а процесс, удовольствие от участия в этих играх, раскрытие творческого потенциала личности.

Праздники играют первостепенное значение в жизни народов, проживающих в Российской Федерации. В России выделяется большое количество регионов, где совместно проживают представители тех или иных этнических сообществ. Одним из таких регионов является Республика Бурятия. Она обладает уникальными объектами природы: озеро Байкал, хребет Хамар-Дабан, степные и таежные просторы. Так же Бурятия отличается своеобразной культурой, вбирающей в себя национальные традиции, как коренных, так и некоренных народов. В настоящее время в республике проживают представители более 160 (по данным переписи 2021-2022 гг.) национальностей. Из них четыре этнических сообщества относятся к коренным народам: эвенки, сойоты, буряты и русские. Эвенки, сойоты и буряты относятся к алтайской языковой семье, а русские относятся к индоевропейской языковой семье. При этом эвенки относятся к тунгусо-маньчжурской, сойоты к тюркской, буряты к монгольской языковым группам. Русские в контексте индоевропейской семьи относятся к славянской языковой группе.

Одним из малочисленных коренных народов, проживающих на территории Бурятии, являются сойоты.

Издrevле сойоты жили в районе Восточных Саян. Они занимались оленеводством, разводили яков, были опытными охотниками. Сойоты являются родственными тувинцам, тоджинцам и тофаларам.

В свое время сойоты проживали на больших территориях, начиная от озера Хубсугул и заканчивая берегами реки Селенги. Но около 300-400 лет назад осели в районе Оки. Есть несколько версий о происхождении самоназвания народа. Одной из них является, что название связано с обозначением одного из старейших родов этого народа, который назывался «сойот».

Язык сойотов относится к уральской семье, самодийской группе. В настоящее время он считается полностью исчезнувшим. Главной причиной исчезновения языка стали миграции других этносов, в результате чего сойоты попали под их влияние. Соответственно это отразилось на их изначальном языке, который, фактически, был искоренен.

Первая волна миграции связана с тюрками. Она началась еще в конце первого тысячелетия до нашей эры и закончилась в седьмом веке нашей эры. Известно, что на территории Бурятии с третьего по седьмой века нашей эры существовало два тюркских каганата. Тюрки, которые пришли из Центральной Азии в VII-VIII вв., переехали на территорию Тувы и Алтая и остались там по настоящее время.

Однако, самое сильное влияние на денационализацию сойотов оказали буряты. В XVII в. бурятские племена хонгодоров эмигрировали из Монголии и также осели в районе, который сейчас называется Окинским. Процесс ассимиляции стал сильнее в середине XVIII в., когда начала формироваться русско-китайская граница. Как раз вдоль Оки, где проживали сойоты, эту границу охраняли представители бурятских племен.

Самой существенной причиной, как это наблюдается у всех малых народов, была родовая экзогамия. Сойоты, в поисках «свежей крови», брали себе в жены буряток. Все вышеприведенные причины привели к активному обурячиванию сойотов, а главное замене сойотского языка бурятским, что и обусловило исчезновение сойотского языка.

В течение всего XX в. сойоты неоднократно пытались возродить себя как малый народ, но все попытки оказались безуспешны. В 30-е гг. прошлого века был создан туземный совет сойотов. Однако, вскоре он был ликвидирован, а его организаторы и участники либо были расстреляны, либо сосланы в ссылку. В 60-е гг. этого же века у сойотов уничтожено оленеводство, как неэффективная отрасль сельского хозяйства.

Ассимиляция с тюрками и бурятами, фактически ликвидация сойотов как этноса в период Советской власти, обусловили почти полное исчезновение национального самосознания, утрату их уникальной культуры. Произошло почти полное смешение сойотов с бурятами в семейной жизни, а также в сфере материальной и духовной культуры.

В настоящее время количество браков с бурятами равно почти половине, а процент населения в жилах которых течет и сойотская и бурятская кровь – к двум третям. Фактически, «чистых» сойотов осталась одна треть. Главная причина, как уже указывалось, заключается в том, что для рождения здоровых детей нужна «свежая кровь». А так как сойоты, в основном в большей или меньшей степени родственники между собой, решение одно – жениться или выходить замуж за представителей других национальностей, в данном случае – за бурят.

Национальные особенности сойотской культуры частично наблюдались у представителей старшего поколения, молодежь и люди зрелого возраста являлись как бы представителями бурятского этноса. Поэтому во второй половине XX в., когда проходила перепись населения, в графе национальность сойотов записывали как бурят. И только на рубеже веков сойоты были признаны самостоятельной народностью. В марте 2000 г. Постановлением № 235 правительство РФ включило их в «Единый перечень коренных малочисленных народов Российской Федерации» [3].

Начиная с XX в. сойоты, в основном, проживают в Окинском районе Бурятии. Райцентром Окинского района является село Орлик. Эта территория, как указывалось, находится в Восточных Саянах. Она приравнена к Крайнему Северу. По переписи 2010 г., в Российской Федерации проживало 3608 сойотов. В Республике Бурятия 3579 человек. В основном сойоты занимаются скотоводством. Они разводят сарлыков (яков), хайнаков (помесь яков и коров), коров и овец [4]. Также возрождается оленеводство.

Сойоты двуязычны. Родным языком они считают бурятский. Вторым языком, которым они владеют, является русский [5]. Лишь в начале XXI в. учеными был создан русско-бурятско-сойотский словарь. В начальных классах средних школ Окинского района для детей сойотов ведется изучение родного языка.

У сойотов отмечаются праздники традиционного бурятского календаря: Алтаргана, Сурхарбан и др. И только в конце XX в. началось возрождение их национальной праздничной культуры. В 1993 г. Верховный Совет Бурятии издал указ, где было прописано создание Сойотского национального сельского совета. С этого времени началось возрождение национального праздника Жогтаар (Встреча). В 2004 году Жогтаар переименовали в Улуг-Даг. В переводе на русский язык это означает «великая гора».

В сельском поселении «Орликское» Окинского района республики проходит народный праздник Улуг-Даг, посвященный популяризации, сохранению и развитию сойотской культуры. Праздник, символизирующий национально-культурное возрождение малого этноса, проводится с 2004 г. раз в два года.

Несмотря на то, что Улуг-Даг в чем-то перекликается с Бэйсэном, праздником эвенков, он проводится также осенью, в ноябре, сойоты считают, что их праздник характеризуется национальной самобытностью.

Улуг-Даг переводится как «Великая священная гора». Этот праздник посвящен почитанию самой высокой горы Бурятии Мунку-Сардык, которая является важным символом языческих религий всех племен, которые проживали в этой местности. Улуг-Даг отмечается осенью. Он начинается с религиозного обряда почитания Мунку-Сардык. Этот обряд проходит под руководством настоятеля Окинского дацана. После этого слово предоставляется гостям из Улан-Удэ, представителям администрации Окинского района и других районов Бурятии, приехавших на этот праздник.

Далее торжественное открытие продолжается парадом спортивных команд. Спортивные соревнования имеют национальный колорит и глубинный смысл. Турнир по националь-

ной борьбе, национальная игра «тэбэг», метание аркана, прыжки через нарты, разбивание хребтовой кости «һээр шаалган», перенос камня, перетягивание каната, стрельба из лука.

Наряду со спортивными соревнованиями, проводится научная конференция, посвященная проблемам возрождения национальной культуры сойотов. Любители народного творчества принимают участие в художественных конкурсах. Это художественная обработка дерева, кожи, кости, работы по ткани, меха, войлока, бисероплетение, вышивка и многое другое.

Во всех мероприятиях участвуют представители самых разных возрастных категорий, начиная от детей, включая зрелых мужчин и женщин, пенсионеров.

Таким образом, проводится возрождённый национальный праздник сойотов Улуг-Даг. В будущем предполагается на его основе создать большой фестиваль с привлечением как российских, так и зарубежных туристов. Для этого необходимо, конечно, с привлечением профессионалов, эффективно использовать как уникальный природный ландшафт, с его брендом «Мунку-Сардык», так и уникальные культурные традиции.

Праздничные традиции сойотов, которые являются фундаментом национальной культуры, имеет особое значение в деле сохранения малочисленных народов России, их развития и процветания.

Примечания

1. Конституция Российской Федерации с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 1 июля 2020 года. М. : Норма, 2020. Ст. 68.4.
2. Верейтинова Т. Ю., Галиченко А. Ю., Азарова Л. И. Праздник как историко-антропологический феномен // Научные ведомости. 2014. № 9 (180). С. 127.
3. Жуковская Н. Л., Орешкина М. В., Рассадин В. И. Сойотский язык // Языки народов России. Красная книга : энцикл. слов.-справ. М. : Academia, 2002. С. 164-170.
4. Рассадин И. В. Животноводство у сойотов и бурят сравнительно-сопоставительный анализ // Гуманитарный вектор. 2017. Т. 12, № 4. С. 190-195.
5. Рассадин В. И., Цыренова Д. Б. Лексика материальной культуры окинских сойотов // Проблема бурятской диалектологии. Улан-Удэ, 1996. С. 58-99.

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАКОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И ТАНЦА «ЗАБАВА»

PRESERVATION OF THE TRADITIONAL CULTURE OF THE COSSACKS IN THE ACTIVITIES OF THE THEATER OF FOLK MUSIC AND DANCE «ZABAVA»

В статье рассмотрено сохранение аутентичных традиций казаков в Республике Бурятия на примере деятельности театра народной музыки и танца «Забава». Обращено внимание, что понимание народного искусства осуществимо только на основе детального изучения образа жизни народа, его хозяйственной и повседневной жизни, его быта и культуры в определенном регионе. Балетмейстер (хореограф), хормейстер и музыкальный руководитель смогут сохранить достоверность и подлинность народного произведения на этапе его обработки, показать характерные особенности и колорит, избегая при этом фальсификации.

The article considers the preservation of authentic traditions of the Cossacks in the Republic of Buryatia on the example of the theater of folk music and dance «Zabava» activity. The article highlights that the appreciation of folk art is possible only after detailed study of the people's life-style, their economic and culture activity in a certain region. The choreographer (choreographer), choirmaster and music director are able to preserve the authenticity of the folk work at the processing stage, to show the features and local color avoiding falsification.

Ключевые слова: традиционная культура, народный танец, казаки Бурятии, казачий фольклор, театр «Забава».

Keywords: traditional culture, Cossacks of Buryatia, Cossack folklore, theater «Zabava».

Становление казаков тесно идет со становлением Российского государства в целом, в особенности с его превращением в крупную, военную державу. Казаки представляли собой войско иррегулярного формата, что означает войско, не имеющее целостной системы комплектования и организации. Казачеству пришлось пройти долгий путь, прежде чем оно окончательно сформировалось в служилое сословие: пережило «золотой век», познало лавры боевой славы и годы разорения. Правительство старалось возложить на казаков несение различных повинностей, в том числе военной службы. К революции 1917 года в России 11 казачьих войск, насчитывавших в своем составе до 4,5 миллионов человек, прославили свои знамена внутренней и внешней службой царю и Отечеству [2]. Стоит отметить, что самостоятельные субэтнические группы выделялись из общей казачьей массы, в их основе лежали различия в отправлении религиозных обрядов и культов.

Три столетия назад казаки были отправлены в Сибирь (в том числе на территорию современной Бурятии и Забайкальского края) для освоения диких земель и защиты Российской империи. Сегодня в Национальном архиве Республики Бурятия можно найти списки казаков-переселенцев казачьего полка Забайкалья. В них фигурируют имена казаков, которые были отправлены из Ярославской, Тверской, Костромской и других центральных губерний России для несения службы в карауле. Также есть информация, что некоторые представители казачества пришли с Дона, Терека и Кубани вместе со своими семьями. Можно сделать вывод, что быт, одежда, повадки казаков вполне могут носить собирательный характер. Ведь несмотря на всю свою самобытность и индивидуальность, казачий фольклор стал уникальным по большей части именно в близлежащих областях, но в то же время они сохранили черты и элементы западных районов России.

Традиционно танец и песня казаков Бурятии развивались, используя в своей основе фольклор народов России и в том числе жителей Сибири (хакасов, якутов, тувинцев, бурят). Казаки Бурятии, взаимодействуя с другими культурными группами и народами Сибири, не

только влияли на их культуру, но и впитывали элементы местного быта и традиций, что нашло отражение в танцевальной и певческой культуре. Внедрение танца в культуру бурятских казаков на раннем этапе находилось под господствующим знаком силы и мастерства, ловкости настоящих воинов и виртуозности движений. С этой стороны, танец и музыка не столь воплощали в себе звуковую среду, сколько служили существенной деталью подготовки воинов. С помощью танца и ритма воспитывались бойцы, формировались их сила, ловкость, координация движений и, конечно же, боевой дух. Следовательно, все это считалось главным назначением в танцах казаков. Поэтому считается, что военные танцы имели особое место в народной культуре, выступая при этом механизмом и формой передачи культурных традиций и опыта. Смотри за танцевальными движениями казаков, прослеживается, что исполнитель пытается показать владение пашкой, верховую езду, а также повадки некоторых диких животных. Повседневные ритуальные элементы танцевальной культуры имеют иную природу, отражая при этом такие виды деятельности, как шитье, посев, сбор урожая и т.д. Исходя из вышесказанного, можно разделить танец казаков на две основные группы:

- общерусские танцы, являющиеся исходной основой танцевальной культуры казачества Бурятии;

- военные, неповторимые и самобытные боевые танцы бурятских казаков. Самобытные танцевальные движения бурятских казаков весьма богаты выразительными средствами, которые делают их более содержательными и интересными.

К таким выразительным средствам относятся разнообразные жесты, движения рук, ног, головы, корпуса. Так, например, для казачки характерны скрещенные на груди руки или руки, упирающиеся в бока. Можно сделать вывод, что данное положение рук свидетельствует о горделивости и доминировании девушки. Здесь имеет место факт влияния старообрядцев на казаков. Также в хореографии казаков можно заметить отсылку к национальным танцевальным движениям бурят и монголов. Одним из ярких и популярных примеров этого является имитация верховой езды. Сохранение казачьего фольклора, казачьей культуры стало значительным вкладом в развитие истории Российского государства, прославив страну трудовыми и воинскими подвигами.

Сегодня казачий фольклор на территории Республики Бурятия взял хороший темп развития. Этот фактор дал прекрасную возможность расширять и обновлять репертуар многих творческих коллективов, которые используют самобытную культуру различных народов, как в целях самовыражения, так и в воспитательных целях (формирование нравственно-эстетических норм и принципов). Говоря о коллективах Бурятии, специализирующихся на традиционной культуре казаков, особой отметки можно удостоить театр народной музыки и танца «Забава», который тщательно изучает и трансформирует казачий фольклор в своей сценической практике, стараясь сделать каждое произведение уникальным и неповторимым. «Забава» начала свою деятельность тридцать лет назад, в 1989 г. как фольклорный ансамбль, под руководством прежнего студента, а сегодня Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Осипова Николая Борисовича. Уже в начале 1990-х гг. артисты ансамбля смогли уловить настроение народа и, отойдя от советской пафосности, поражали зрителя содержательным репертуаром на основе русского фольклора. Успех стал неотъемлемым спутником ансамбля, и каждый год был отмечен запоминающимся событием: I Республиканский конкурс ансамблей и оркестров (Улан-Удэ, 1990), I Всероссийский фестиваль «Садко» (Новгород, 1992), «Звезды фольклора России» (Москва, 1994), II Всероссийский фестиваль «Казачий круг» (Москва, 1998).

В 2009 году ансамблю присваивается звание театра, и перед коллективом встают новые задачи по созданию полноценных концертно-театрализованных программ. Теперь главной целью театра становится наполнение досуга горожан качественным продуктом и воспитание в молодежи патриотизма и любви к своей Родине.

Долгое время главным хормейстером театра оставалась Евтушенко Галина Михайловна, которая с особым трепетом подготавливала репертуар коллектива, учитывая самые тонкие особенности исполнения и областные звучания казачьих песен. Сейчас руководство вокальной частью театра взяла на себя дочь Галины Михайловны – Сидинкина Жанна Станиславовна, Народная артистка Республики Бурятия. Жанна Станиславовна достойно несет звание ху-

дожественного руководителя вокальной группы театра, обладает абсолютным слухом, и сама выступает на сцене с артистами театра.

Первым балетмейстером «Забавы» стала Ирина Михайловна Кулиева, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, которая в то время была заведующей институтом танца в Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. Ирина Михайловна тщательно изучала и обрабатывала различные обрядовые, военно-походные и бытовые танцы забайкальских казаков, добивалась от исполнителей ансамбля не только точного донесения образа, который несет в себе культуру и характер казаков Сибири, но и четкого, профессионального исполнения. Немаловажную роль играет и характер танца, дающий возможность окунуться в мир казачества и почувствовать себя частью его культуры и быта. Сегодня на смену Ирине Михайловне пришли ее ученицы Грудина Елена Юрьевна и Ивлева Наталья Викторовна, которые не так давно получили звание Заслуженных артистов Республики Бурятия.

Совместная работа хормейстера и балетмейстера ансамбля приносит бесспорные плоды и рождаются новые вокально-хореографические постановки, наполненные массой мелких, зачастую почти неуловимых жестов, интонаций, акцентов, которые и составляют, собственно, особенности культурного наследия забайкальских казаков [1]. Так, например, в 2001 г. ансамбль «Забава» представил вниманию зрителей театрализованный концерт, посвященный 150-летию со дня создания Забайкальского казачьего войска. В программе прозвучали как необычные и самобытные казачьи песни, так и уже признанные и полюбившиеся зрителям вокальные («Станица», «За Аргуньей» и другие), инструментальные («Косарь», «Русская») и вокально-хореографические («Кадриль», «Пролягала путь-дорожка», «Строевая», «Купался бобер» и другие) композиции. Также в программу были включены традиционная казачья игра «В хороводе атаман» и обряд посвящения казака в служивые люди. Руководители и участники муниципального фольклорного ансамбля «Забава» по сей день, всеми силами возрождают, сохраняют и пропагандируют традиционную, в частности, танцевальную культуру казаков и старообрядцев, проживающих на территории Бурятии. И хотя ансамбль «Забава» сейчас уже нельзя назвать чисто фольклорным, поскольку присутствует момент стилизации, но ребята с глубоким уважением и трепетом относятся к традиционной культуре казаков и старообрядцев Забайкалья, пытаются как можно точнее донести ее до зрителя [1]. Можно констатировать, что танцевальные элементы как казачьей культуры в целом, так и казачьей культуры непосредственно в Бурятии имеют свои особенности и свою самобытность в движениях. Сегодня использование элементов музыкальной и танцевальной казачьей традиции в коллективах республики является одним из самых эффективных средств, которые могут поспособствовать формированию моральных и эстетических качеств человека.

Примечания

1. Тихомирова Т. В. Забайкальские казаки: быт, одежда и традиционная танцевальная культура // Проблемы и перспективы развития хореографического образования и этнохореографии в культурном пространстве Сибири и Севера. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2008. С. 28-37.
2. Энциклопедия казачества. М. : Вече, 2008. 544 с.: ил.

ВЛИЯНИЕ ТОТЕМНОГО КУЛЬТА СТЕПНЯКОВ НА МОНГОЛЬСКИЙ ТАНЕЦ

THE INFLUENCE OF THE TOTEM CULT OF THE STEPNYAKS ON THE MONGOLIAN DANCE

草原民族的图腾崇拜对蒙古舞蹈的影响

Независимо от того, куда забрасывает судьба, независимо от условий, степные народы всегда верят, что тотемы являются посланниками вечных небес. Их считают богами, и небеса управляют всем. Святость их не вызывает сомнений. Это основа веры в шаманскую доктрину, основанную на «анимизме и бессмертии души». Монгольский национальный танец, танец Бурятии, танец Тувы, танец Калмыкии и т.д. – все это отражение первоначальных религиозных верований степных кочевников. Независимо от того, как они развивались, все они несут отпечаток одной и той же веры. С древних времен и по настоящее время идеологические образы поклонения тотемам волков, белых оленей, орлов и лебедей всегда оставались яркими и живыми в танцах этих степных народов. В статье характеризуются исторические записи, наскальные рисунки, мифы и легенды, формы танцевальных движений, музыкальные характеристики, костюмы, реквизит народных танцев, проводится сравнение с верованиями земледельческих народов.

Whatever the place or conditions people of the steppe always believe that totems are the eternal sky's envoys. Totems are equivalent to gods, the sky rules everything. There is no doubt about their holiness. These are the basic beliefs of the shamanistic doctrine that is based on «animism and the immortality of the soul». Mongolian national dance, dance of Buryatia, dance of Tuva, dance of Kalmykia, etc. are the reflection of the initial religious beliefs of the steppe nomads. The imprint of one and the same faith is not dependent on the development of these religious practices. From ancient times to the present, the ideological images of worshiped totems such as wolves, white deer, eagles and swans have been reflected in the dances of steppe people. The article characterizes historical records, rock paintings, myths and legends, forms of dance movements, musical characteristics, costumes, props of folk dances, compares them with the beliefs of agrarian people.

Ключевые слова: Монголия, тотем, народные танцы, танец кочевников, долголетие, шаманы.

Key words: Mongolia, totem, folk dances, nomad dance, longevity, shamans.

Тотемное верование – это одна из форм первоначальной религии. «Тотем» – слово английского происхождения, означающее «его предок», «его род». Тотем – это предок, которому поклоняются, считают его своим родом. Тотемное верование – это верование в то, что тотем является предком, которому поклоняются, считают его своим родом. Тотемное верование – это верование в то, что тотем является предком, которому поклоняются, считают его своим родом.

Тотемное верование – это одна из форм первоначальной религии. «Тотем» – слово английского происхождения, означающее «его предок», «его род». Тотем – это предок, которому поклоняются, считают его своим родом. Тотемное верование – это верование в то, что тотем является предком, которому поклоняются, считают его своим родом. Тотемное верование – это верование в то, что тотем является предком, которому поклоняются, считают его своим родом.

«Монгольская история»开篇明确写道：成吉思汗的祖先是受天命而生的孛儿帖赤那（意为：苍色的狼）和妻子豁埃马兰勒（意为：白色的鹿）一同渡过腾汲思海，来到斡难河源头的不尔罕山（神山）前住下，生下儿子巴塔赤罕。”这反映了两个以狼和鹿为图腾的古老蒙古部落姻族的由来和繁衍的历史。

“蒙古秘史”记载，成吉思汗在狩猎中特意降旨不得射杀“郭斡玛喇勒”（鹿）和“布尔特克沁绰诺”（苍狼），可见是将它们作为神兽加以图腾敬畏的。

“多桑蒙古史”记载，窝阔台军将一只狼放生，希望使自己增寿，但这只狼却遭“猎犬群啮杀之”，窝阔台军认为这是不祥之兆，果然，他不久就去逝了。由此可见，蒙古人对狼的敬畏之心。

关于鹿，蒙古萨满认为鹿能显灵，能够驱魔镇邪。中国内蒙古的巴尔虎、察哈尔、科尔沁等地区萨满巫师所戴的帽子都用金属制成鹿角加以装饰，所用的青铜镜和法鼓也都刻画着鹿的形象，说明蒙古先民也以鹿为图腾神灵。

关于鹰图腾。蒙古民族对鹰（海青）也有着浓郁的图腾情结。

“蒙古秘史”记载：成吉思汗10世祖的小儿子孛端察儿蒙合黑，走投无路时，曾靠一只鹰捕猎为生。他的后人孛儿只斤氏就把鹰视为救命恩人，当做保护神敬奉起来。铁木真在称汗之前，曾被他的安达（兄弟般的挚友）扎木合所陷害，也是一只猎鹰救了他。

中国内蒙古科尔沁右翼的杜尔伯特乌尔图那苏贝，他是成吉思汗弟弟哈萨尔第27氏孙，他们的氏族就自称是鹰氏族，各代的长子长孙都以各种鹰来命名。在中国各地蒙古族中，许多父母也以“鹰”（布尔古德）给孩子命名。

鹰还是萨满化身的神物象征。蒙古萨满传统认为，鹰是天的神鸟使者，他受命降到人间，生下一个美丽的女孩，把她培养成了世界上最早的“渥都根”（女巫师）。

布里亚特的萨满神话传说中，男萨满的最早化身，也与鹰有血缘关系。布里亚特人把鹰推崇为萨满的保护神，他们常常在颂词中吟咏：“雄鹰可汗父亲，凤凰哈敦母亲”这样的诗句，以示他们非凡的出身和来历。

在布里亚特蒙古人中还流传着天鹅图腾神话。天鹅化作女子与青年婚配生子的故事，在布里亚特和巴尔虎地区广为流传。布里亚特蒙古萨满举行宗教仪式时，吟唱“天鹅祖先，桦树神杆”的颂诗。

新疆蒙古人中也流传着白天鹅是蒙古人的祖先之说。蒙古高原曾有许多民族或部落，将白天鹅奉为神鸟，作为吉祥的象征。

这些图腾崇拜的神话，反映了蒙古民族独具风采的民族特点，以及与北方众多民族，特别是与阿尔泰语系各民族神话的共通之处，体现出他们之间相互交融的密切关系。正是这种共同的图腾崇拜的精神信仰，促成了蒙古舞是一个源同流异，源流共响的大舞种。它源于劳动进化和坚信不疑的图腾崇拜以及游牧民族对自身原始宗教的虔诚信仰。在这一点上，与农耕民族有很大的不同。

农耕民族造神，一向赋予各位神灵明确分工，灶王爷只管吃喝，不管其他。观音娘娘只管谁家女人生不了孩子。财神爷须确保人们发财富贵，奶奶庙家长里短全管。雷公大神专事风调雨顺，土地公公须保证大地肥沃。诸如此类，包括管升学的、管仕途的等等事无巨细，给各位神灵分工明确。可是，当人们供奉灶王爷，生活依然不见改善时，认为灶王爷尽责不力，在中国潮汕和闽南乡间，还要把泥塑的灶王爷从庙里抬出来游街暴打，然后扔进池塘水浸一番；叩拜观音娘娘，该不能生的，还是不见怀孕时，于是观音娘娘信用大减，人们的信仰度随之大打折扣。到了现代社会，上大学要考英语，偏偏管升学的文殊菩萨不懂英文，于是，祈福者转而去求助圣母玛利亚。由此可见，农耕民族信奉神灵，具有一定程度的与时俱进的兼容性色彩，反映在舞蹈上则是更易于中西合璧，为我所用，并不刻意呈现源流一统的图腾色彩。

草原游牧民族不做诸神具体分工，无论命运将他们带到了何方，无论他们如何繁衍生息，各自始终信奉心中图腾都是长生天的使者，他们视图腾为天神，天管一切，神圣不可置疑。这是源于“万物有灵、灵魂不灭”的原始萨满教义的信念基础。反映在他们的舞蹈观念中，即使源同流异，依然源流共响。比如，中国蒙古舞、蒙古国的蒙古舞、布里亚特舞蹈、图瓦人的舞蹈、卡尔梅克舞蹈等，都是同源于草原游牧民族原始宗教信仰的分支流派，无论如何演变，但都具有执着不移的同一信仰的烙印。从远古直至现在，对白鹿、苍狼、雄鹰、天鹅图腾崇拜的思想色彩，在这些草原民族的舞蹈中始终鲜明如初，挥之不去，例证如下：

1、从舞蹈的动作形态来看，像鹿一样的腾跃、像狼一样的飞奔、像鹰一样的俯冲，以及他们舞蹈特征的绵延柔臂、精碎的抖肩、矫健的马步、虔诚的跪拜，包括饮酒先敬天地的规程动作，无不呈现出这些民族的共同信仰和共同的舞蹈观。

2、从音乐特色来看，Do \ Rai\ mi\ Suo\ La 五声调式始终不离游牧情愫。特别是独特的多声“呼麦”、庄严的“潮尔”圣音、嘹亮的天籁之声“长调”，世代代入骨入髓，传承不败。世界上有多少声乐专家对此发声方法深入研究，却不得其解。事实上，草原民族创造的这些独特的艺术瑰宝，已远远超越了人体声带功能的极限，俨然就是与天的对话，与神的沟通，与心中图腾的交流，而非通常的发声技巧。追溯其本源，依然还是古老的萨满教义和图腾崇拜使然。

3、从乐器使用来看，马头琴、四胡、三弦、火不思特色鲜活，草原民族喜怒哀乐的情感表达尽在其中，非它不可。人们曾尝试用大提琴取代悠扬凄美的马头琴，但是，只能模仿它的音色，却无法呈现它的灵魂。

4、从舞蹈的民族服饰来看，虽然各地蒙古袍款式有别，但蒙古袍的灵魂“乌力吉”图案从未改变，标志着这些民族共同的由来。白银、玛瑙、琥珀头饰一向通用于展示草原女人的身份。厚实的马靴、威武的皮帽，丈二有余的皮袍腰带，则是各地草原男人的统一标配。

5、从舞蹈表演中的常用道具来看，神圣的敕包、碧蓝的哈达、萨满的手鼓、传神的银铃、高耸的图腾柱、燃旺篝火的炉具、斟满烈酒的银碗、虔诚供奉的洁白奶食，以及长辈们送别儿女远行祝福时刻，用于扬奶的铜勺木桶等等，不仅用途一致，而且使用规则先后有序，动作标准严谨无异。

6、从仪式性的舞蹈表演来看，程序一定是祈福诵咏在先，手舞足蹈在后。祈福内容统一无别，依然遵循心中图腾而言。例如，“愿你像鹿一样善良无邪、像鹰一样目光睿智、像狼一样不仅勇猛而且懂得精诚团结，知恩图报”。

正是这些共同的坚信不疑的图腾崇拜，使各个草原民族的舞蹈源同流异，源流共响。中国蒙古舞也是在这一源流共响之中，被赋以源的烙印，流的形成。

参考文献:

《蒙古秘史》现代汉语版翻译者：特-官布扎布，阿斯钢/北京：新华出版社2005年12月

《多桑蒙古史》作者：(瑞典) [多桑](#) /[冯承均](#) 译 /出版社：[上海书店出版社](#) / 2003年11月

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ И ЯЗЫКОВЫЕ АСПЕКТЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ С БУРЯТСКОГО ЯЗЫКА****LITERARY AND LANGUAGE ASPECTS IN THE LITERARY TRANSLATION FROM
THE BURYAT LANGUAGE**

В статье автором рассматривается вопрос художественного перевода, который представляет собой многогранный и сложный процесс, основанный на трансляции различных образов одной культуры в другой. Обращается внимание, что художественный перевод является процессом синтетическим, направленным на воспроизведение реальности.

In the article the author examines the issue of literary translation that is diverse and complicated process based on performing one's culture images in another. Attention is drawn to the fact that the literary translation is also synthetic process focused on reproduction of the reality.

Ключевые слова: художественная литература, художественный перевод, переводческая деятельность, бурятская культура, реципиент.

Keywords: literature, fiction, literary translation, translation activity, Buryat culture, recipient.

Исследователями-литературоведами отмечается, что художественный перевод должен выполнять важную функцию, которая заключается в методах перекодировки текста (содержания произведения), через призму ценностей и традиций народа – реципиента перевода. Именно благодаря этой функции, достигается главная цель перевода. Конечно, для ее реализации также необходимо сохранить содержание и назначение оригинала, передать его аксиологическую составляющую.

В работе Р.К. Миньяр-Белоручева выделяются знаковый и смысловой подходы перекодировки текста. Знаковый (семиотический) подход представляет собой преобразование оригинального текста на формально знаковом уровне. Слова или выражения, при таком способе перевода, вызывают вербальную реакцию, не завися при этом от контекста. Смысловой (семантический) подход базируется на предварительном установлении тождественности денотата и нахождении ему адекватного аналога языковой единицы на переводном языке. Основная трудность, с которой сталкивается переводчик при использовании смыслового способа перевода, заключается в сложности выбора адекватной речевой единицы из множества существующих вариантов [1, с. 101].

Занимаясь художественным переводом, мы соглашаемся с тем, что «процесс и результат переводческой деятельности, зависят от ориентации на определенного реципиента, на типичного представителя культуры языка перевода» [1, с. 10]. Это позволяет нам говорить о том, что художественный перевод обусловлен такими факторами как воспроизведение оригинала текста и ориентированность на определенную целевую группу.

Исходя из данного положения, мы можем рассматривать перевод как коммуникативный процесс с усложнённой структурой. Данная позиция объясняется тем, что через работу переводчика осуществляется речевой акт общения, поскольку содержательные и прагматические компоненты текста перекодируются. Отсюда вытекает одна из важнейших проблем перевода: «сходство содержания оригинального текста и его перевода, зависящее от степени свободы, которой руководствуется переводчик в процессе адаптации информации исходного текста» [1, с. 130]. Многие опытные исследователи полагают, что даже при сохранении 80% содержания оригинала переводимого текста, перевод уже может считаться отличающимся. Из этого следует вывод, что текст перевода начинает отдаляться от оригинала, если переводчик дает себе большую свободу при переводе. Поскольку в его работе в меньшей степени отража-

ется содержание и форма оригинального текста и намного превратнее становится представление, которое получает об оригинале читатель.

В связи с этой особенностью переводческой деятельности, прежде чем приступить к переводу выбранного нами художественного произведения, мы провели исследовательскую работу творческой биографии писателей. В свою работу мы решили включить выполненный нами перевод рассказов произведения Булата Молонова «Танец орла». Необходимо отметить, что литературно-переводческая обработка данных рассказов была выполнена нами с русского языка на бурятский, поскольку перевод русскоязычной бурятской литературы на бурятский язык имел для нас интерес и актуальность, поскольку на сегодня он (бурятский язык) находится в достаточно трудной ситуации. Бурятский язык находится под угрозой исчезновения, но при этом следует отметить о неравномерности его состояния. Во многих районах Республики Бурятия, таких как Закаменский, Джидинский, Кижингинский и других, в Агинском округе Забайкальского края состояние языка лучше. Однако отмечается, что каждое новое поколение владеет языком все меньше: «В значительной степени бурятский язык постепенно становится языком бытового общения. В гораздо меньшей степени он применяется на работе или в учебе. Язык используется в театральном искусстве, музыкальном творчестве, но минимализация книгоиздания и СМИ на бурятском языке является и следствием, и причиной утраты языка носителями» [2].

В связи с этим, мы считали необходимым популяризировать литературный бурятский язык. Поэтому в качестве перевода была выбрана книга «Танец орла» бурятского писателя Б. Молонова, который в 2016 году был удостоен литературной премии имени И. Калашникова. Интересно, что отличительной особенностью прозы Б. Молонова стал язык его произведений. Данный писатель пока единственный, кто смог грациозно и гармонично выразить внутренний мир своего лирического героя «ни по-русски, ни по-бурятски». При выполнении перевода большой интерес представляли изобразительно-выразительные средства языка, которые мы рассмотрим далее.

Ранее уже было отмечено, что художественно-языковой аспект переводимого текста весьма своеобразен. Например, не только в переведённых нами рассказах, но и во всём тексте встречается обилие бурятских выражений и понятий. Понятно, что при переводе понятий никак не были нами заменены, однако выражения, которые используются в оригинале текста, при переводе на бурятский язык иногда претерпевали изменения. Так, например, предложение: «Та каждое утро сайнгаа дээжыень Тэнгэридээ үргэдэг байгаа», было переведено нами следующим образом: «Нагаса эжынь үглөө бүхэндэ сайнгаа дээжые тэнгэри бурхандаа үргэдэг байһан юм». Или предложение: «И всегда детство ассоциировалось с самым вкусным на свете нагаса эжын шанаһан талхатай шүлэнтэй, с ее рассказами о своей жизни, с ее песнями, когда щемит душу от протяжности и чего-то такого, которое невозможно определить, которое можно лишь почувствовать, с ее запахом, запах санзай, дыма и еще чего-то непонятного», мы перевели таким образом: «Бага наһаяа ханахадаа, эгээл түрүүн нагаса эжынгээ айхабтар амтатайгаар шанаһан талхатай шүлэн ханаандань ородог, үшөө тиихэдэ ажабайдал тухайнь һонин хөөрөөнүүд, дууладаг дуунуудань, тэрэ дуунуудайнь гунигтай аялга ханаа сэдхэл соонь ямаршыб даа ойлгогдосогүй бодолнуудые түрүүлхэ, тэдэ мэтые гансал мэдэржэ боломоор...».

Как уже ранее отмечалось, текст Б. Молонова наполнен бурятскими понятиями, которые при переводе мы оставили без изменений. К ним относятся слова: нагаса эжы, гороо, Мэгзэм, Зула, нагаса баабай, а также выражения-мантры: «Мигмэд зэви дэрчен Жанрайси! Демид ченби ванбо Жамбиян! Ганжан хэви зугжан Зонхааваа! Ловсан дагби шавла солвандэв!».

Также в нашем переводе присутствуют русские слова, аналогов которых в бурятском языке нет: будильник, рюкзак, пальто, ванная, кафель и т.д., также названия городов и футбольных команд: Динамо, Киев, Спартак, Ювентус, Днепр, Нью-Йорк, Рейнджерс, Петербург, Пингвинз, ЦСКА, Крылья Советов.

Проделанная нами работа была достаточно сложной, поскольку, как уже ранее было сказано, отличительная особенность художественного стиля Б. Молонова заключается в языке его произведения. В оригинале текста герои зачастую применяют бурятские слова и выраже-

ния, что создаёт национальный колорит произведения, мы понимаем, что персонажи – выходцы из бурятских сёл, – по преимуществу мыслят и говорят на бурятском языке, хотя сами рассказы написаны на русском языке. Поэтому при выполнении перевода на бурятский язык данная особенность произведения Б. Молонова утрачивается. И несмотря на это, мы, в первую очередь, преследовали цель популяризировать современную русскоязычную бурятскую литературу среди реципиентов, которые разговаривают и читают на бурятском языке.

Таким образом, перевод художественной литературы – это специфический вид перевода со своими особенностями и требованиями, которые учитывают, как структурные несоответствия между языками оригинала и перевода, так и экстралингвистические аспекты, разделяющие эти культуры. При переводе художественного текста переводчик должен выбирать стратегии, позволяющие ему наилучшим образом передать художественную образность текста. Большую роль играет концептуальный анализ текста и его эмотивная оценка. При переводе рассказов Б. Молонова «Утро» («Эртэ үглөөгүүр»), «Рэгзэмаа», «Пылма» нам было необходимо не только сохранить, но и точно передать стилистические особенности авторского слога, уникальность средств художественной выразительности и жанрово-стилистические особенности текстов оригинала.

Помимо этого, в ближайшее время нами планируется публикация переведённых на бурятский язык рассказов Б. Молонова «Утро» («Эртэ үглөөгүүр»), «Рэгзэмаа», «Пылма». Для этого мы связались с самим писателем, чтобы узнать его оценку переведённой работы. Б. Молонов достаточно лояльно отнёсся к нашей идее по поводу публикации переводов и дал положительную оценку проведённой работе.

Примечания

1. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. М. : Моск. лицей, 1996. 208 с.
2. Намжилон Л. Оюун Тулхюур : учебник для ускоренного обучения бурятскому языку. Изд. 3-е, доп. Улан-Удэ : Респ. тип., 2004. 160 с.

**ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПЕРЕДАЧИ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕВОДАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Б. БАРАДИНА**

**PROBLEMS OF PRESERVATION AND TRANSFER OF THE NATIONAL PICTURE'S OF
THE WORLD FEATURES IN THE LITERARY TRANSLATIONS OF B. BARADIN'S
WORKS**

В статье рассматриваются особенности художественного перевода произведений Базара Барадина. Отмечается актуальность выбора творчества автора для работы над выпускными квалификационными работами. Анализируются литературоведческие и языковые аспекты, связанные с трудностями перевода.

The article considers the features of the literary translation of Bazar Baradin's work. The actuality of choosing his art works during the writing of the final qualifying works is highlighted. The linguistic and literary aspects related to the difficulties of translation are analyzed.

Ключевые слова: Базар Барадин, художественный перевод, бурятский народ, концепция, характер героя, нойоны, фразеологизмы, метафора, проза, историческая драма, рассказ.

Key words: Bazar Baradin, literary translation, Buryat people, concept, character of the hero, noyons, phraseological units, metaphor, prose, historical drama, story.

В процессе подготовки студентов специальности 52.05.04 «Литературное творчество» специализации: Литературный работник, переводчик художественной литературы основное внимание уделяется формированию и развитию творческих и переводоведческих компетенций, итогом обучения является выпускная квалификационная работа, которая содержит 60 страниц перевода художественного произведения. Одним из условий выбора тем дипломных работ стал вопрос об актуальности переводов произведений тех или иных авторов. Этот выбор продиктован рядом объективных причин, сложившихся в современном бурятском литературном процессе. Среди них в республике практически отсутствуют профессиональные переводчики – эта тенденция сложилась с 90-х годов XX века, вследствие этого в бурятской литературе существует множество произведений, не переведенных на русский язык, в том числе произведения репрессированных в 30-е годы писателей и поэтов. Есть и еще один повод пересмотреть произведения советского периода – это жесткая идеологическая цензура, которая не позволила многим произведениям известных бурятских авторов быть адекватно переведенными на русский язык.

На кафедре литературы и языкознания проводится большая предварительная работа по отбору и предложению тем выпускных квалификационных работ для перевода. Выбор произведений Базара Барадина для работы был логичен и актуален. Это государственный и научный деятель, профессор-востоковед, первый нарком просвещения БМАССР, путешественник и один из первых бурятских профессиональных писателей и переводчиков.

Базар Барадин начал свою литературную деятельность в 1910 году в Петербурге, где преподавал монгольский язык. Будучи активным общественным деятелем, выступая за серьезные реформы в бурятском языке, культуре он стоял на позициях бурятского национального культурно-политического самоопределения.

Базар Барадин является одним из основоположников бурятской литературы. Писал он в разных жанрах: рассказы, поэтические произведения, драмы. Среди его произведений «Аргатай аяншан» («Находчивый путник») издан в 1910 г., «Буряад монголоой уг гарбалай домог» («Легенда о происхождении бурят») (1922 г.) и стихотворение «Ехэ саг» («Великое время»), написанное в честь 10-летия Великого октября. Проза представлена большим рассказом

«Сэнгэ баабай» («Отец Сэнгэ»), написанным в 1919 году, переработанным и опубликованным в 1927 году, а также рассказами для детей. Исследователи отмечают драматические произведения Б. Барадина: комедию «Урданай ноед» («Нойоны прошлого») (1918 г.), переработанную совместно с Д.-Р. Намжилоном в комедию «Жэгдэн», драму «Шойжид хатан» («Госпожа Чойжид») (1920 г.) и трагедию в стихах «Ехэ удаган абжаа» («Великая сестрица-шаманка») (1921 г.).

Студентами специальности «Литературное творчество» были переведены «Шойжид хатан» («Чойжид») – Араповой Екатериной (2018 г.) и «Аргатай аяншан» («Находчивый путник»), «Сэнгэ баабай» («Отец Сэнгэ») – Дагбаевой Екатериной (2022 г.).

Одним из важнейших аспектов художественного перевода является сохранение национальной картины мира переводимого произведения. В переводе важно сохранить и донести до читателя не только текст, но и все особенности национальной картины мира, показанные писателем, будь то картины природы, вещи, поступки и характеры героев, отражающие их традиции, ментальность и время. Воссоздание и сохранение их в переводе является сложнейшей задачей переводчика, свидетельствующие о его профессионализме и компетентности.

Пьеса «Шойжид» была выбрана для перевода Араповой Е. не случайно [1]. Сама драма была поставлена в Агинском народном театре и имела «шумный, надолго запомнившийся успех. Яркий национальный колорит, этнографически точное воспроизведение обрядов, воссоздание образов действительно живших людей, событий, память о которых еще жила в народе, критическое изображение царской администрации и бурятской знати, сочувственное изображение людей, ставших жертвами происков лам и богачей, но сохраняющих человеческое достоинство, все это было внове, глубоко запало в душу бурятского зрителя той поры» [1].

В Бурятском академическом театре драмы имени Х. Намсараева в 2014 году был поставлен спектакль «Шэнхинүүр шулуунууд» («Поющие камни») по мотивам пьесы «Шойжид» Б. Барадина. Также были использованы результаты исследования творческой экспедиции труппы театра и режиссёров Саяна и Сойжин Жамбаловых в Хоринский район. В 2016 году спектакль «Шэнхинүүр шулуунууд» вошёл в лонг-лист Российской национальной премии «Золотая маска». Так вновь возник интерес к произведению, которое не переведено на русский язык и до сих пор не опубликовано.

При художественном переводе выбранного произведения мы встречаемся со следующими особенностями художественного построения текста: встречается много аллитерированных словосочетаний, например: ан-ами, хан-хайрагуй, приемы аллитерации встречаются и в стихотворных частях, что свойственно бурятскому стихосложению, но сохранить аллитерацию в переводе сложно. В пьесе автор подробно воспроизводит сан служителей буддийской веры и титулов нойонов: гэлун-лама (высшая степень монашеского посвящения), эмчи-лама (лама врачебной практики), хуварак (послушник); тайша – самый главный князь, дид-тайша – заместитель главного тайши, зайсан или родовой шуленга – управляющий родом. Это связано с исторической концепцией пьесы, которая должна была воспроизвести события, хоть и отдаленные по времени, но известные людям по преданиям и устным рассказам, хотя для начала XX века эти названия еще не были забыты. Но реалии сегодняшнего времени уже требуют в переводе определенных объяснений.

Нужно отметить, что автор в тексте использовал монологи и фразы на русском языке, которые произносит русский чиновник Михаил Осипович Лаба и чиновник-землемер, а также речь Эрдэни, произнесенная на ломаном русском, отражающем бурятский акцент. Это также соответствует идее произведения и позволяет читателю узнать характер и проследить за логикой поведения данных героев.

В процессе перевода мы столкнулись с такими трудностями, как проблема перевода образных определений, метафористических высказываний, фразеологических единиц и экзотизмов – понятий, которые обозначают реалии быта, специфические для того времени и бурятского народа. Решили делать сноски, где указывали дословный перевод, либо разъясняли значение слова. Сами же экзотизмы решили оставить с целью создания неповторимого колорита, к примеру, «шагайгаар наадажа» – «играть в кости», «төөлэй» – блюдо для подношения почетному гостю, особым способом сваренная баранья голова с двумя ребрами на блюде и другие.

Очень часто вызывает сложности перевод пословиц и поговорок с бурятского языка на русский, так как не все имеют эквивалент в русском языке. При переводе этих фразеологических единиц мы старались подобрать схожую по смыслу фразеологическую единицу в русском языке. Если же таковая не находилась, то мы переводили дословно или же перефразировали, оставляя смысл фразеологизма нетронутым, например: каменное лучше приторного/лучше горькая правда, чем сладкая ложь; хорошие вещи древнего времени канули в небытие, плохие дела нынешнего стали лампадкой/всё встало с ног на голову.

Несмотря на сложности работы над переводом, Екатерина Арапова справилась с поставленными задачами и, хотя работа не опубликована, думаем, что в ближайшее время это осуществится.

Рассказ «Сэнгэ баабай» был переведен Екатериной Дагбаевой [1]. В произведении повествуется о смерти старика Сэнгэ, жизнь которого прошла в погоне за чинами и богатством. Базару Барадину удалось показать в реалистичном бытовом рассказе бездуховную сущность бурятского нойонства, рабскую и примиренческую позицию бедняков.

Рассказ отличается сложным построением: внутренние монологи, диалоги, описание пейзажа, лирические отступления, описания внешности и характеристика героев. В описаниях даны отдельные штрихи, детали внешнего облика героев, но они настолько ёмки и точны, что дают полное представление о сущности внутреннего мира героев, что свидетельствует о художественном мастерстве автора. К примеру «...Приемный сын Сэнгэ баабая по имени Дашицырен, которого ласково называли Мантаахай, лет двадцати, крупного телосложения, с красивыми косичками, крепкий на вид, всегда в парчовом тэрлике, в кушаке, при нем серебряное огниво, серебряные ножны, золотые перстни на пальцах, он любил наряжаться. Дашицырен любил спать до обеда, любил есть все самое вкусное, седлать лучшего коня-скакуна, любил гулять, картёжничать. И так он целыми днями проводил время. Сэнгэ его взял у дальних родственников-бедняков для усыновления, когда ему было лет десять...».

Произведение отличается богатством и разнообразием языковых художественных средств. Здесь легко обнаруживаются метафоры, эпитеты, сравнения, пословицы и поговорки, фразеологизмы, градации, антитезы и др.

Примеры метафоры: «...алтан амиая аюулта үхэлэй эзэнэй гарһаа гаргажа абанаб гэдэг тиимэ амархан хэрэг бэшэ даа...» – «... не такое простое дело – вырвать себя, собственную золотую жизнь из рук нависшей смертельной опасности...», «алтан аминайнгаа хутагын эрэ дээрэ гараад байха сагта...» – «...когда жизнь висит на острие ножа...» Особое внимание обращают на себя градации, с помощью которых автор психологически точно передаёт состояние человека в экстремальной ситуации: «... амая хоороод, бэень дагжа хүрэжэ, хүйтэн хүлхэ адхажа нюдоо ехээр эрээлжэ, толгойгоо эрьежэ, газар дээрэ доро болоходол гэнэ...ехэ айжа, нюдоо ехээр хаража, гараа арбалзуулһаар унаба... хүхирхэ гэхэдээ, аманы зууралдаад, муухайгаар абая гаража, мэдээгүй боложо, ара гэдэргээ алдалжа унана» - «Страх охватил его, хотелось крикнуть о помощи..., но перебило дыхание, внутри похолодело, выступил холодный пот, в глазах потемнело, голова закружилась, и земля, казалось ему, ходуном ходила под ним... от страха глаза его вылупились. И он, размахивая руками, падал на землю, хотел позвать помощь... но рот будто сомкнуло, и он, издав страшный рёв, потерял сознание и рухнул на спину».

Произведения Б. Барадина необходимо перевести и издать на русском языке. Они достойны внимания современного читателя. Художественное и познавательное значение творчества писателя не вызывает никаких сомнений. Читатель может получить разностороннее представление об истории, быте, хозяйстве, обычаях и обрядах, а также о своеобразии культуры бурят.

Примечания

1. Барадин. Б. Шэлэгдэмэл зохелнууд. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 1999.

**СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АВТОНОМНОЙ НЕКОММЕРЧЕСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ «ЦЕНТР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА» ПО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА БУРЯТИИ**

**SPECIFIC ACTIVITIES OF THE AUTONOMOUS NON-PROFIT ORGANIZATION
«CENTER FOR DEVELOPMENT OF CULTURE AND CONTEMPORARY ART» ON
POPULARIZATION OF CULTURE AND ART OF BURYATIA**

Автономная некоммерческая организация «Центр развития культуры и современного искусства» – организация, осуществляющая проекты для молодежи и юношества в области культуры и искусства в контексте современного развития российского общества и мировой культуры. В статье рассмотрены цель, задачи и основные виды деятельности Центра по популяризации культуры и искусства Бурятии.

The autonomous non-profit organization "Center for the Development of Culture and Contemporary Art" is an organization that implements projects for the young generation in culture and art in terms of current development of Russian society and world culture. The article reviews the goals, objectives and main activities of the Center for the Popularization of Culture and Art of Buryatia.

Ключевые слова: национальная бурятская культура, искусство Бурятии, социокультурный институт, некоммерческая организация, молодежные инициативы, «Центр развития культуры и современного искусства».

Keywords: national Buryat culture, art of Buryatia, socio-cultural institute, non-profit organization, youth initiatives, Center for the Development of Culture and Contemporary Art.

Одной из основных целей АНО является поддержка молодежных творческих инициатив, в том числе и молодежных субкультур, многие из которых выросли на улице. Это искусство граффити, воркаут, стрит-арт, городское фотоискусство, самые разные спортивные, танцевальные, творческие направления, объединенные тем, что их холстом и главной площадкой становится улица. «Уличные» ребята – идейные. У каждого направления своя философия, что послужит основой для создания инновационных и смежных театрально-зрелищных и игровых форм молодежного творчества.

Кроме этого, целью АНО стало знакомство молодежной аудитории с классическим художественным наследием, которое будет способствовать развитию личности в области культуры и искусств. АНО призвана стать ресурсным центром профессионального искусства для внедрения инновационных форм деятельности. Ее проекты в сфере культуры будут иметь индивидуальный, функциональный и опережающий характер, чутко реагируя на запросы современной аудитории, оказавшиеся на периферии внимания действующих культурных институций.

Деятельность АНО будет направлена как на представление культуры Бурятии за рубежом, так и на знакомство бурятской публики с зарубежным классическим и современным искусством, а также с яркими культурными проектами и их представителями из разных стран.

Задачи АНО:

- поддержка и пропаганда творчества молодых художников, дизайнеров, литераторов, музыкантов, фотографов;
- внедрение новых видов и форм современного искусства;
- объединение творческих сил с целью пропаганды различных видов мирового классического искусства;
- знакомство жителей с неизвестными и новыми направлениями творческой деятельности, актуальными в современном мире;

- представление культуры Бурятии в регионах России и за рубежом.

Принцип деятельности выстраивается на привлечении профессиональных специалистов в области живописи, музыки, театра и иных художественных и сценических искусств, как теоретиков (искусствоведов, музыковедов, театроведов), так и практиков (режиссеров, дизайнеров, художников, артистов). Через реализацию проектов, основанных на синтезе искусств, представлять новые формы художественных концепций.

Виды деятельности АНО ЦРКСИ:

- организация и проведение различных по форме и тематике культурно-массовых мероприятий – фестивалей, представлений, смотров, конкурсов, выставок, вечеров;
- поиск и создание новых выставочных лофтов и арт-пространств, для демонстрации актуальных и молодежных видов искусства;
- организация и проведение спектаклей, концертов и других культурно-зрелищных и выставочных мероприятий, в том числе с участием профессиональных коллективов, исполнителей, авторов;
- организация и проведение конференций, лекций, семинаров, мастер-классов в области искусства;
- организация и проведение конкурсов, мероприятий, направленных на выявление и развитие у обучающихся интеллектуальных и творческих способностей;
- развитие современных форм организации культурного досуга с учетом потребностей различных социально-возрастных групп населения;
- оказание консультативной, методической и организационно-творческой помощи в подготовке и проведении культурно-досуговых мероприятий;
- издательская деятельность в установленном законом порядке;
- участие в работе средств массовой информации в соответствии с целью деятельности, установленной Уставом;
- организация и реализация проектов музейной и выставочной направленности;
- сотрудничество с российскими и иностранными организациями по вопросам уставной деятельности;
- международная деятельность, осуществляемая путем поддержки международных контактов и связей, заключения соглашений с иностранными организациями по вопросам деятельности, предусмотренной в Уставе.

АНО ЦРКСИ в эти дни исполняется 500 дней со дня открытия. Время подвести итоги и немного статистики.

Сделано почти 250 мероприятий: выставок, концертов, книжных салонов, скетч-баттлов по граффити, стендапов, кинопоказов, лекций, шоу-кейсов, джем-сессий и другого. Нас посетило почти 20 тысяч человек. О нас сделано 80 публикаций. Подготовлено и отправлено 15 заявок на гранты, получен грант на 1 млн. рублей. 200 тысяч человек посетило сайт учреждения. Мы работаем с десятками учреждений культуры федерального, республиканского, муниципального уровня, а также с частными коллективами культуры.

Немного истории: идея создания Центра не нова, долгие годы в умах интеллектуалов жила эта мечта. Благодаря личным усилиям руководства отрасли удалось решить вопрос об образовании нового учреждения в кратчайшие сроки, несмотря на пандемийные ограничения: 27 ноября назначен директор, 24 декабря внесена запись о создании юридического лица, 25 декабря выдано свидетельство о государственной регистрации управлением Минюста РФ по РБ. Оперативно разработан устав и утверждён МК РБ. Сформированы основополагающие документы работы учреждения: положение о закупках товаров, работ и услуг ЦРКСИ, положение о комиссии по закупкам и ее составе, ревизионной комиссии, штатное расписание, должностные инструкции, разработан 21 проект, все они были представлены Главе республики. Не все проекты нашли поддержку, причин несколько: слабая презентация, завышенные ожидания, неполное описание проекта. Но сделанные в течение первого года получили государственное финансирование и огромный интерес публики, напомним, что 20 тысяч посетителей имели возможность прийти в новейшее отремонтированное здание в 1000 кв. м. на исторической улице исторического квартала столицы Республики Бурятия.

Если мы хотим создать что-то новое, новый вид деятельности и направления, то стоит начать общаться с профессионалами в своём деле. В ходе общения мы невольно перенимаем чужие стратегии мышления и начинаем мыслить, как они, и это ускоряет процесс развития. Речь идёт о Молодёжной Ассоциации СХ РБ, которая представила для реализации в АНО наибольшее количество проектов, что явилось сегодня основой планомерной работы учреждения.

Жемчужиной явились проекты «Натурные вторники» и «Портретные четверги», реализованные при полной поддержке Минкультуры. Уникальность авторских проектов Анны Никитиной «Натурные вторники» и «Портретные четверги» заключается в том, что были задуманы в ходе подготовки к открытию Центра развития культуры и современного искусства, получили полное одобрение, а позднее и финансовую поддержку со стороны министерства культуры РБ. Проекты прошли все этапы от замысла до реализации в стенах Центра и завершились двумя замечательными итоговыми выставками. Анна Никитина и Ассоциация молодых художников Бурятии, приглашённые кураторы, оперные и балетные артисты сработали честно, очень профессионально, удивительно деликатно, красиво и звонко! Ведь посетители заплатили за ожидаемое качество своими радостными эмоциями, я видела их счастливые и прекрасные лица, многих из них я запомнила навсегда. И верю, что позже ещё услышу их имена и увижу работы, которые будут прославлять Бурятию.

Сегодня мы так редко встречаем нечто подобное: откровенный и открытый разговор, которые вели приглашённые художники из Бурятии и других регионов, являющиеся представителями различных художественных школ и направлений, с участниками проектов. Более 800 молодых художников получили исключительные навыки и компетенции. Редкость – прекрасные натуры артистов бурятского театра оперы и балета. Необычный подход Анны, ее эрудированность в вопросах художественного образования в России и в мире, помогли всем нам по-новому взглянуть на данный вид искусства, как рисование с натуры. Таким образом, Анна Никитина придумала и реализовала оригинальные, непохожие ни на что другое проекты, о чем мы читали и видели. Со своей стороны, скажу, что за годы руководящей работы в отрасли культуры, видишь и чувствуешь действительно талантливых и очень скромных людей, которым необходима поддержка, и стараешься приложить максимум души и сердца, чтобы засияли новые звёзды!

Хочется отметить масштабные авторские проекты Олега Юмова. Выставка Хэл, где молодые художники и музыканты стали исследователями в изучении и осмыслении бурятского языка. Замечательным событием стал концерт под названием «Залуу Чайковский», реализованный самостоятельно студентами Колледжа искусств, когда молодой публике была представлена яркая необычная палитра звучания духовых, смычковых, ударных инструментов в современных ритмах при авторстве талантливого молодого композитора Лудупа Очирова, а также музыкально-литературная композиция на стихи бурятских поэтов. Наблюдая за молодыми художниками, сделавшими в центре свои первые персональные выставки, приходит на ум понятие «структуральнейший лингвист», введённое в оборот писателями братьями Стругацкими. Эти художники – Наталья Ангашанова, Артём Ульянов, Кристина Захарова и Алёна Расова – работают с неким набором смыслов и информации с точки зрения структур, они формируют эти смыслы в многомерные конструкции в своих работах. Есть такая теория о матегах, речь идёт о людях, совмещающих в себе гуманитарные, художественные знания и логический способ мышления. И я отношу сюда творчество Амгалан Ринчинова.

Так мы распознавали молодых талантливых людей, которые создавали особую творческую атмосферу своим присутствием, ибо никто не в состоянии создать атмосферу, не принадлежащую его духу. Считаю, что очень полезно также изучать реакцию молодёжи на искусство, она откровенная, не та, что проявляется при опросах. Очевидны пристрастия людей, понятно, какие они. Это важно не для того, чтобы заставить молодёжь разбираться в современном искусстве. А для того, чтобы понять, с кем имеем дело. Искусство для нас – хорошая лакмусовая бумажка и нам нужны профессионалы, потому что профессионализм – это долго, трудно, честно.

Таким образом, деятельность АНО ЦРКСИ способствует формированию позитивного мироощущения жителей региона, пропаганде творческих жизненных парадигм в молодёжной среде создавать новые точки роста культурного потенциала Бурятии и отвечать новым духовным запросам современной аудитории.

ИСКУССТВО КИТАЯ В XXI ВЕКЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

УДК 75(510)«21»

Лю Шушэн
(Наньчан, КНР)
Liu Shusheng
(Nanchang, China)

ИССЛЕДОВАНИЕ РЫНКА КИТАЙСКОГО ЖИВОПИСНОГО ИСКУССТВА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

MARKET STUDY OF CHINESE PAINTING ART AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

С XXI века, благодаря экономическому развитию и постоянному повышению уровня жизни населения, жители Китая становятся все более требовательными к духовности, особенно ярко проявляется стремление к искусству. Живопись – это привычная форма художественного выражения и, благодаря этому, китайский рынок живописи быстро растет. Изучение модели развития китайского рынка живописи XXI века, выявление текущих недостатков китайского рынка живописи и предложение соответствующих контрмер будет иметь положительное значение для благополучного развития китайского рынка живописи.

Since the XXI century due to the economic development and the constant improvement of living standards, the people of China are becoming more demanding of spirituality, the desire for art is mostly manifested. Painting is a common form of artistic expression, and because of this, the Chinese painting market is growing rapidly. Studying the development model of the Chinese painting market in the XXI century, identifying its problems and proposing necessary solutions will have a positive impact on the development of the Chinese painting market.

Ключевые слова: китайская живопись, масляная живопись, рынок искусства, духовность, картины.

Keywords: Chinese painting, oil painting, art market, spirituality, paintings.

Китайский рынок масляной живописи пережил несколько потрясений в XXI в. За 400 лет с тех пор, как масляная живопись появилась в Китае, она пережила несколько взлетов и падений, и развитие китайского рынка масляной живописи с XXI в. было таким же взлетом и падением, как и история масляной живописи в Китае. В 1980-х гг. в Китае практически не существовало рынка масляной живописи, и только в 1994 году картины маслом стали продаваться на аукционах, хотя уровень оборота составлял менее 60%. Большинство специализированных продаж масляной живописи были прекращены аукционными домами из-за низкого оборота.

Китайский рынок масляной живописи быстро развивался в 2004-2005 гг. после вступления в XXI в., при этом рыночные цены на работы большинства известных художников выросли более чем в два раза. Например, в 2004 году китайские современные картины маслом уже можно было найти в галереях китайских городов первого уровня, и они хорошо продавались. Судя по первой международной ярмарке галерей, проведенной в Китае, 90% галерей, как китайских, так и зарубежных, продавали картины маслом. В том же году Beijing Huachen открыл аукцион «Картины и скульптуры маслом», который в итоге достиг уровня продаж почти 90%. С тех пор многие другие аукционные дома проводили специальные продажи картин маслом, и все они принесли весьма значительные результаты. В следующем году China Guardian даже установила новый рекорд, преодолев отметку в 100 миллионов юаней [1].

В 2008 г., в результате финансового кризиса, рынок масляной живописи был удручен – от количества специализированных продаж до объема продаж резко упал. Интересно, однако, что сегмент аукционов масляной живописи показал в 2012 г. многообещающие результаты, несмотря на общую слабость рынка художественных аукционов в целом. Однако в 2015 г., после кратковременного подъема, китайский рынок масляной живописи снова затих – общий

объем и темпы продаж в крупнейших аукционных домах значительно снизились, не было миллиардных лотов, мало работ превышали 50 млн юаней, и лишь немногие художники, такие как, У Гуаньчжун, добились успеха. 2017 год ознаменовался беспрецедентным прорывом в масляной живописи. рынок совершил беспрецедентный прорыв. Работы многих старых художников масляной живописи установили рекордные цены в своей личной аукционной истории.

Развитие китайского рынка акварели не было таким бурным, как рынка масляной живописи, и стабильно развивалось. В частности, в течение десятилетия или около того, начиная с XXI в., общественность постепенно узнала о развитии рынка акварельного искусства, что привело к общему росту активности на рынке искусства, связанного с акварельной живописью. Благодаря частым национальным акварельным выставкам, аукционам и продвижению коллекционеров, а также увеличению международных акварельных бирж и постепенному ознакомлению публики с акварельной живописью, объем рынка китайских акварельных аукционов увеличился в 2,5 раза, а общий оборот вырос в 5 раз за семь лет с 2005 по 2011 гг. [3].

Но также как акварельная живопись не считается подходящей для грандиозных тем, размер и оборот китайского рынка акварели также кажется неподходящим для грандиозности. По сравнению с рыночными ценами на картины маслом и китайскую живопись, рыночная цена акварельной живописи все еще очень низкая. Если взять в качестве примера аукционные рекорды известных акварельных картин, то в настоящее время самым высоким рекордом для акварельной живописи в стране является «Группа лошадей» Сюй Бэйхуна, которая была продана за 5,61 млн. юаней на аукционе Nanhai в Пекине в 2006 г. Однако цена в 5,61 млн. юаней не идет ни в какое сравнение с другими работами Сюй Бэйхуна, чья картина маслом «Брось свой хлыст» стоила на аукционе целых 72 млн. юаней. Акварельная работа Ву Гуаньчжуна «Водный город», созданная в 1970-х гг., была продана за 1,84 миллиона долларов в 2014 году; но шедевральная китайская картина Ву «Львиный лес» была продана за 115 миллионов долларов в 2011 г.

Из этого следует, что акварели мастеров также продаются гораздо дешевле, чем другие виды живописи [5].

Будущее рынка сталкивается со многими дилеммами. Хотя в 2017 г. китайский рынок живописи пережил знаменательный год, однако, как видно из Ежегодного статистического отчета об аукционном рынке китайского искусства и культурных реликвий за 2016 г., категории масляной и акварельной живописи составили лишь 5% от общего объема рынка художественных аукционов. Несмотря на рост продаж на 6% по сравнению с 2015 годом, отчет показывает, что на китайскую живопись и каллиграфию и фарфор пришлось 60% и 30% от общего объема аукционных продаж соответственно.

Если следить за ежегодными аукционами, то можно увидеть, что китайские картины маслом и акварелью часто разбросаны в небольших залах за пределами основной зоны аукциона, и лишь несколько картин становятся главными «героями» аукциона.

Причина этого заключается в том, что до появления в Китае масляной и акварельной живописи существовало огромное количество местных видов искусства, и сегодня половина китайского художественного рынка по-прежнему занята традиционной китайской живописью, каллиграфией и фарфором. Это особенно заметно на рынке акварельной живописи.

В настоящее время масляная живопись уже может появиться как отдельная категория на китайском рынке искусства, но большинство акварельных картин должны быть отнесены к искусству масляной живописи и не могут появиться как отдельная категория на аукционе.

Если отбросить культурные различия, китайский рынок живописи по-прежнему страдает от ряда недостатков, которые препятствуют стандартизации и влиянию китайского рынка живописи.

I. Отсутствие стандартизированных операционных каналов и незрелые механизмы работы аукционного рынка. Несмотря на то, что наш рынок кажется процветающим, существует множество присущих ему проблем. Основная проблема заключается в том, что операционный механизм очень примитивен, неясен и не регулируется. С точки зрения предложения живописи, те, кто профессионально занимается созданием произведений искусства живописи, работают в колледжах живописи и художественных университетах, ограниченные временными

затратами на образование, научные исследования и создание произведений искусства, они имеют относительно мало времени для непосредственного участия в рынке живописи и не могут понять последние тенденции рынка и котировки из первых рук. Посредники, связывающие рынок живописи с творцами, с другой стороны, знакомы с рынком, но не имеют достаточного опыта в профессиональном аспекте. С этой точки зрения, между рынком живописи и создателями картин существует определенное информационное отставание.

II. Создание картин обусловлено экономическими интересами, и необходимо повышать художественную грамотность населения. После разговора об уровне производства, уровень продвижения также не является маленькой проблемой. На данном этапе китайского рынка живописи не так много торговцев и посредников, которые по-настоящему художественны в своих поисках, большинство торговцев преследуют прибыль на процветающем рынке. Когда в основе торговли картинами лежит не качество самого произведения искусства, а рыночные факторы, то стремление к художественности в произведениях, созданных в этой среде, конечно же, не является приоритетным.

В то же время в китайском образовании нет прочной системы для искусства. Хотя все знают о масляной и акварельной живописи, у публики нет запаса знаний, чтобы оценить масляную и акварельную живопись, и на самом деле реальная аудитория для живописи невелика. В результате отличные картины не получают достаточного общественного резонанса, что в определенной степени может повлиять на энтузиазм художников.

III. Высокое влияние ажиотажа на рынке живописи. Участники здорового и зрелого рынка масляной живописи должны представлять собой разнообразную группу, требующую более широкого охвата и более глубокого влияния, чтобы сделать рынок более прочным. Однако реальность такова, что большинство людей, участвующих в аукционных сделках с картинами, имеют достаточные финансовые ресурсы и обладают высоким уровнем образования и оценки искусства. Отсутствие коллекционеров делает неопределенным рынок масляной живописи. Очень небольшое количество людей могут влиять на его цену. Это явно вредит долгосрочному развитию рынка, а также закладывает потенциал для спекуляций, с высокой вероятностью спекуляций со стороны ведущих и последующих ситуаций слепой торговли; в результате произведения, которые действительно являются художественными и имеют ценность, могут быть похоронены.

Если произойдет дальнейшее развитие и плохие деньги вытеснят хорошие, это станет потенциальной проблемой для творческого сообщества и рынка в целом. Это особенно заметно на рынке масляной живописи. На рынке акварели, из-за несоответствия между стоимостью и ценой, спекуляции не столь серьезны [5].

IV. Не ведется работа по продвижению. Для расширения рынка и формирования хорошего влияния необходима реклама. По сравнению с развитием искусства на Западе, популярность искусства в Китае гораздо меньше, чем на Западе; можно сказать, что в плане искусства страна все еще находится в незрелой стадии, и эта незрелость напрямую влияет на состояние развития китайского рынка живописи. Цены на многие выдающиеся произведения не отражают ценности самих произведений.

В то же время в процессе продвижения картин не хватает художественных критиков, отсутствует глубокое партнерство между государственными учреждениями искусства и соответствующими коммерческими организациями, в результате чего продвижение картин остается в сфере «инсайда», не способного по-настоящему стать произведениями искусства с общественным влиянием.

Имеется три основных варианта выхода из этой ситуации. Во-первых, изучение правил «зрелого» художественного рынка и регулирование китайского рынка. В настоящее время развитие «зрелых» художественных рынков происходит в основном на Западе, они формируются галереями, аукционными домами, художественными ярмарками и другими рыночными платформами, с художниками, брокерами, критиками, коллекционерами и так далее имеют полную, доброкачественную структуру спроса и предложения. Такой рынок, при участии многих сторон, может эффективно повысить эффективность распространения информации, а также делает рыночную информацию открытой и прозрачной.

В Китае нет такого зрелого механизма функционирования, из-за чего коллекционеры часто прибегают к слепым инвестициям и спекуляциям, а сторонние посредники в основном неэффективны; поэтому зрелые рыночные правила были бы очень полезны для рынка живописи и искусства в Китае.

Во-вторых, инновационная модель продвижения для привлечения внимания общественности. Традиционный способ продвижения китайских выставок живописи заключается в том, что на открытие приглашаются некоторые местные газеты, телеканалы и другие традиционные СМИ, затем журналисты рассылают циркуляр в газеты и на телеканалы, и продвижение в основном завершено. Но сегодня, в условиях общей слабости традиционных СМИ, получить хороший эффект от продвижения уже невозможно, в результате чего посетителями выставки становятся в основном люди, связанные с арт-индустрией. В результате посещение выставки живописи в свободное время для повышения своей художественной грамотности – не вариант для широкой публики. Чем больше они не знают, тем меньше интересуются, что в конечном итоге приводит к тому, что живопись остается в узком кругу, в который люди извне не могут войти, а те, кто внутри круга, не могут ее продвигать.

Примеров такого успеха в области музыки действительно много: различные шоу талантов привлекли внимание публики к широкому спектру различных музыкальных стилей, а феноменальное онлайн-шоу эстрады несколько раз делало хип-хоп, холодный музыкальный жанр, самой горячей темой в Интернете. Хотя живопись не так визуально выразительна, как музыка, напряжение живописи все же может оказать хорошее влияние. Например, гиперреалистическая и постмодернистская живопись не перестает привлекать внимание, а формы живописи, основанные на перформансе, такие как рисование песком, всегда вызывают восхищение.

Вместо того, чтобы ждать, пока художественная грамотность публики постепенно повысится, лучше привлечь публику к спонтанному пополнению своих художественных знаний посредством качественного продвижения, так что чем больше людей участвует, тем меньше вероятность того, что лучшие произведения будут похоронены, что не только поможет рынку, но и окажет положительное влияние на творческую среду.

В-третьих, использование возможностей развития новых медиа для усиления влияния. С развитием интернета все больше вещей можно сделать онлайн, и крупные аукционные дома начали проводить онлайн-аукционы. Но использование новых медиа для продвижения выдающихся работ все еще остается холодным. В 2009 году картины крестьянского художника Сюн Цинхуа были переданы на интернет-форумы без продвижения или копирования, полагаясь исключительно на самозарождение интернета, и через год этот крестьянский художник, который никогда не продавал ни одной картины, продал свою первую в жизни картину за 1 000 юаней. В 2016 году он внезапно стал популярен в социальных сетях, и его картины уже продавались по цене 70 000 юаней за штуку на рынке. Он не только провел несколько персональных выставок в Пекине, но и дал интервью в передаче "Холодная и теплая жизнь" на канале Phoenix TV. Можно сказать, что Сюн Цинхуа является типичным примером использования новых медиа для привлечения внимания общественности и, в конечном итоге, привлечения внимания академического мира и рынка в обратном направлении, что также отражает мощное влияние новых медиа.

На самом деле, не только новые медиа могут продвигать художников, но и выставки живописи могут использовать новые медиа для этого. Использование характеристик фан-экономики в эпоху интернета для продвижения художников и выставок как влиятельных онлайн-брендов может не только эффективно увеличить влияние живописи, но и открыть новый онлайн-рынок. Искусство, в конечном итоге, должно вернуться к массам и не должно быть в ловушке элитарности. В быстро развивающемся приливе интернета мир живописи не должен отставать от времени, а должен идти в ногу со временем.

Отечественный аукционный рынок масляной живописи прошел через толстые и тонкие слои, и общие цены сделок и рынок не так стабильны, как для живописи тушью. Это связано с тем, что система аукционов масляной живописи недостаточно развита, коллекционеры неопытны, а профессиональных коллекционеров масляной живописи очень мало. В результате коллекционеры на этом этапе обычно предпочитают реалистичные и реалистичные работы.

В результате этого явления рынок масляной живописи не сбалансирован [2]. В последнее десятилетие сильные отечественные коллекционеры сосредоточились на традиционных реалистичных картинах маслом, в то время как другие виды масляной живописи были относительно слабы. Короткий период хранения является наиболее характерной чертой китайского рынка масляной живописи. На Западе, где рынок живописи является зрелым, средняя продолжительность коллекции масляных картин составляет 20 лет, в то время как в материковом Китае – чуть менее двух лет. Эта краткосрочная спекуляция указывает на возможность манипулирования рынком масляной живописи, а также отражает тот факт, что истинный уровень коллекционирования ниже уровня спекулятивных элементов. Такая рыночная среда также является дилеммой для создателей.

Однако рынок акварели характеризуется тем, что ценность отделена от цены. Тяжелый труд акварелистов не получает той ценности, которой он заслуживает, а новые художники, которые видят такую рыночную среду, не захотят выходить на акварельный рынок, так что может образоваться порочный круг. Но хорошая новость заключается в том, что для инвестора рынок акварели все еще является сокровищем, которое нужно исследовать, и вы можете собирать акварельные работы известных художников по очень низкой цене, что может привлечь некоторых инвесторов на рынок акварели, что приведет к добродетельному циклу развития. Потребуется некоторое время, чтобы рыночные цены на акварельные картины поднялись до уровня их должной стоимости, но сейчас они находятся на благополучной стадии развития.

В заключение следует отметить, что, хотя китайский рынок живописи становится все более процветающим, ему еще предстоит пройти долгий путь. Это требует согласованных усилий творцов искусства, агентов, художественных критиков и коллекционеров для изучения опыта зрелых рынков живописи, таких как западные, стандартизации рыночной среды, инновационных моделей продвижения и использования преимуществ бонусного периода новых медиа для увеличения их влияния, что не только благоприятно скажется на состоянии рынка искусства в Китае, но и приведет среду создания искусства в стране в лучшем направлении.

Примечания

1. Ву Вэй Чжун. Акварельные картины известных художников: темная лошадка будущего арт-рынка // Финансовая выставка. 2009. № 3. С. 44-57. (на кит.: 吴伟忠. 名家水彩画: 未来艺术品市场的黑马 // 金融博览. 2009. № 3. 期. 44-57). Wu Wei Zhong. Watercolor paintings by famous artists: the dark horse of the future art market // Financial Exhibition. 2009. №. 3. P. 44-57.

2. Ву Шэн. Анализ текущего китайского рынка реалистичной масляной живописи // Китайская художественная газета живописи. 2018. 29 янв. (на кит.: 莞生. 当下中国写实油画市场分析 // 中国美术报. 2018 (1月29日). Wu Sheng. Analysis of the current Chinese market for realistic oil painting // China Art Newspaper of Painting. 2018. January 29.

3. Фан Симин. Обсуждение рынка масляной живописи в Китае // Китайская этническая выставка. 2015. № 9. С. 13-24. (на кит.: 房熙明. 论述我国的油画市场 // 中国名族博览. 2015 第 9 期. 13-24).

4. Цзэн Дань. Исследование тенденции развития китайского рынка акварельного искусства : дис. Хунаньский университет науки и технологий, 2017. 220 с. (на кит.: 曾丹. 中国水彩画艺术市场的发展趋势研究. 湖南科技大学. 2017. 220). Zeng Dan. Researching the Development Trend of the Chinese Watercolor Art Market : Thesis. Hunan University of Science and Technology, 2017. 220 p.

5. Чжан Вэййи. О функционировании китайского рынка масляной живописи в контексте экономического развития // Журнал экономических исследований. 2017. № 26. С. 82-90. (на кит.: 张巍译. 论经济发展视域下中国油画市场的运营 // 经济研究导刊. 2017第26期. 82-90). Zhang Weiyi. On the functioning of the Chinese oil painting market in the context of economic development // Journal of Economic Research. 2017. №. 26. P. 82-90.

Чан Хунбинь
(Санкт-Петербург, Россия)
Chang Hongbin
(Saint-Petersburg, Russia)

ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ-АКВАРЕЛИСТОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

CREATIVE ACTIVITY OF CHINESE WATERCOLOR ARTISTS IN CONTEMPORARY ART

В статье рассматривается творчество современных художников Китая, работающих в акварельной технике. Творческая манера письма, объединяющая особенности китайской традиционной живописи, западные традиции и современные формы изображения искусства проявляются в работах многих художников. Среди них необходимо выделить акварельные работы Гу Инчжи, Хэ Цзяин, Е Сяньминь, получивших признание в современном мире изобразительного искусства.

The article examines the creative activity of contemporary Chinese artists working in watercolor technique. The artistic style of writing, combining the features of Chinese traditional painting, Western traditions and modern forms of art representation, is also manifested in the works of many artists. It is necessary to highlight the watercolor works of Gu Yingzhi, He Jiaying, Ye Xianmin, who have received recognition in the modern world of fine art.

Ключевые слова: современное искусство, Гу Инчжи, Хэ Цзяин, Е Сяньминь, акварель, традиционные техники акварели.

Keywords: contemporary art, Gu Yingzhi, He Jiaying, Ye Xianmin, watercolor, traditional watercolor techniques.

Историю китайской акварельной живописи можно разделить на три ключевых периода: зарождение, становление и активное развитие. Работы, выполненные в акварельной технике живописи, были впервые зафиксированы в эпоху династии Восточная Хань (II в. н.э.). Необходимо подчеркнуть, что в древнем Китае современное понятие «акварели» и «акварельной живописи» отсутствовало. Использовались традиционные материалы, а именно красители растительного, минерального, животного происхождения и техники письма, основанные на смешивании и разбавлении красок с водой (водяная живопись и живопись тушью, которым соответствуют такие стили традиционного китайского изобразительного искусства как *гохуа*, *гунби*, *се-и*).

Становление акварельной техники в самостоятельный вид живописи произошло в XIX-XX вв. в связи с урегулированием отношений с Западом и последующим проникновением в страну европейской изобразительной традиции. Именно после введения политики открытости концепция китайской акварельной живописи претерпела ряд изменений и привела к расширению художественного кругозора китайских художников. Китайские художники-акварелисты не только непрерывно осваивали западные прогрессивные техники и идеи, но и соединяли их с собственными богатыми культурными традициями и философскими идеями [3, с. 86]. В период расцвета китайской акварельной живописи особый вклад внесли такие художники-акварелисты как Ци Байши, Чэнь Шицзэн, Линь Фэнмянь, Пань Тяньшоу, Цзун Цисян, Сюй Бэйхун, Ли Цзяньчэнь, Гуань Гуанчжи и др. В своём творчестве они объединили особенности китайских национальных традиций и достижения зарубежного изобразительного искусства.

В современном искусстве наблюдается активное развитие акварельной живописи, которое проявляется в расширении тематического и жанрового разнообразия, а также использовании исторического, культурного, художественного мирового опыта. Изначально на ранних этапах становления техники акварели в китайском искусстве, художники ориентировались на элементы, образы и сюжеты традиционной живописи и во многом опирались на произведения

мастеров прошлого. Однако после проведения реформ и утверждения национального плана по поддержке художественной сферы искусства, содержание и композиционное наполнение картин изменились.

В китайской живописи помимо традиционных жанровых форм (горные и природные пейзажи; живопись цветов, птиц, животных), художники-акварелисты стали сюжеты повседневной жизни разных слоев современного общества, а также выбирать в качестве творческого объекта сельские, городские, индустриальные пейзажные мотивы и сцены. В том числе, обширную часть акварельной живописи заняла тема неодушевленной природы – натюрморта. Таким образом, на данный момент основу современного китайского изобразительного искусства составляют произведения новых жанров и стилей, отражающие идеи и духовные смыслы талантливых художников-новаторов, творчество которых в рамках данной статьи необходимо рассмотреть подробнее.

Гу Инчжи – одна из известнейших китайских художников анималистического жанра, работающая в традиционном стиле *гохуа* и с отличием закончившая Тяньцзиньскую Академию Искусства и Дизайна по направлению изучения западной живописи. Основной темой её работ выступает передача чувственного жизненного опыта, который воплощает конкретные формы художественной выразительности посредством изображения кошек. При помощи использования кошачьих образов в своих работах, которых насчитывается более тысячи, Гу Инчжи передает обширный спектр эмоций, выражающий как личные чувства автора, так и влияющий на впечатления наблюдателя, что демонстрирует преобладание в ее картинах эмоциональной составляющей над сюжетно-смысловым компонентом.

Примечательно то, что Гу Инчжи придерживается традиций и канонов китайской живописи (в особенности в плане стилистики), которые, в свою очередь, не располагают большим количеством образцов с изображением кошек в качестве главных действующих лиц, что говорит об их небольшой популярности в предшествующие исторические периоды. Преимущественно живопись *гохуа* жанрово опиралась на художественное описание птиц, рыб, насекомых (реже земноводных, лошадей). Таким образом, Гу Инчжи является одним из первых современных художников-акварелистов, оказавших влияние на расширение анималистического жанра *лин-мао* (в пер. с кит. «пернатые и пушистые») с композиционной и колористической стороны.

Другим выдающимся художником современности является Хэ Цзяин, работы которого объединяют традиции китайской национальной, зарубежной (европейской) и советской живописи. С точки зрения композиционного построения, базирующегося на реалистичном моделировании, Хэ Цзяин гармонично сочетает пластику линий китайского традиционного рисунка с структурой, перспективой, анатомией западного академического образца [1]. При этом акварельные композиции, подражающие в чём-то стилю «*гунби*», наполнены метафорическими и символическими образами. В качестве примера приведем картины «Прогулка по бамбуковой роще» (2003 г.) и «В поисках осени» (1994 г.), на которых изображена одинокая девушка, погруженная в раздумья. Поэтичность образа женской фигуры достигается посредством символически-обобщенного композиционного построения и сюжетного тона. Несмотря на разные элементы окружения (первая девушка одета в традиционный костюм, стоит посреди бамбуковой рощи; вторая носит современную одежду и стоит возле пожелтевших берёз), в обеих работах автором делается акцент на отражении настроения и внутренних душевных терзаний героинь, меланхоличности природы вокруг них. Особая тональность и ограниченная несколькими оттенками цветовая гамма также добавляют картинами идеалистичность и романтически-мечтательный облик.

Необходимо отметить, что в исполнении Хэ Цзяина широко распространен женский романтический образ русской «Алёнушки» В.М. Васнецова. Сходство художественной композиции и лирической атмосферы наблюдается в таких произведениях как «уроженка Гаитии Цинь Юнь» (2008 г.), «Замерзшая луна» (2003 г.), «Погрузившаяся в сон» (2003 г.) и в особенности «Цю Мин» (1991 г.). Концепт сидящей девушки с застывшей печалью во взгляде является отражением состояния души и сердца, охваченного всепоглощающим чувством тоски и ощущением единения с миром природы. Данный образ в полной мере проецирует зрителю язык человеческой души, который возможно выразить только через язык творчества.

Другие работы Хэ Цзяина впитали тенденции европейского натуралистического стиля. Например, картины «Купание наложницы» (1991 г.) и «Красавица с лилией» (2007 г.) демонстрируют сходство с работами итальянского живописца Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» и «Весна».

Ещё один из современных национальных художников – Е Сяньминь – получил международную известность благодаря отображению жизни, быта и культурного достояния народов Китая. Уникальная составляющая его акварельных работ проявляется в передаче реалистичных эмоциональных портретов через поиск содержательной формы, естественной светово-цветовой передачи, ощущения пространства и атмосферы. В том числе, художник пытается привлечь интерес к этническим традициям при помощи современных технологий. Одним из ярких примеров соединения традиционного и современного искусства служит экспозиция «Танец павлина», представленная в рамках художественно-культурного фестиваля «ArtLife Fest 2021». Использование AR-технологии (или технологии дополненной реальности) позволяет увидеть интерактивную (анимированную) версию картины. Вследствие, у зрителей имеется возможность не только наблюдать статичное изображение, но и полноценно погрузиться в культово-ритуальную жизнь народа *дай*, учитывая тот факт, что в 2006 году танец «Павлин» был включен в список национального нематериального культурного наследия Китая [2, с. 174]. Подобная современная интерпретация позволила прикоснуться к самобытной китайской культуре и по-новому взглянуть на искусство современных художников-акварелистов.

Новая творческая манера письма, объединяющая особенности китайской традиционной живописи, западных традиций и современных форм искусства, появляется и в работах других китайских художников: Лю Юньшэн, Чжао Учао, Лю Маошань, Гуань Вэйсинь, Лю И. Однако, несмотря на преобладание в их творчестве актуальных концептов современности, они продолжают ориентироваться на раскрытие смыслов и идей через использование традиционных выразительных средств, образов, техник.

Современное искусство китайских художников-акварелистов, сочетающее отечественные и зарубежные традиции с использованием современных интерпретаций, постепенно выходит на международный уровень. Для укрепления своих позиций будущее развитие китайской акварельной живописи должно происходить в рамках интеграции ключевых элементов восточного и западного искусства [4, с. 528]. При этом она должна отражать в себе индивидуальные стилевые особенности, развиваться в соответствии с национальными эстетическими правилами, становясь частью мирового искусства.

Примечания

1. Дуан Вейцзя. Выставка бутиков Хэ Цзяина и Чжао Цзяньчэна появилась на Национальной выставке Экспо, “Столице” народного имиджа и китайского духа // Офиц. сайт Хэ Цзяина. URL : https://hejiaying.artron.net/news_detail_830746 (дата обращения: 27.10.2022).

2. Николаева Д. А., Гао Цзя Синь. Семантика народного китайского танца «Павлин» // Современная научная мысль. 2019. № 4. С. 171-175.

3. Чжан В. Обзор китайской современной акварельной живописи // Искусство и диалог культур : сб. науч. тр. XII Междунар. межвузов. науч.-практ. конф. СПб. : Кн. дом, 2018. С. 85-88.

4. Чжан В. Стили акварельной живописи в контексте различий между эстетикой Запада и Востока // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия. СПб. : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. С. 515-532.

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НАТЮРМОРТУ В КИТАЙСКОМ СТИЛЕ

FEATURES OF THE TEACHING OF CHINESE STILL LIFE

В статье рассматривается натюрморт в исторической ретроспективе китайского искусства. Выделяются отдельные периоды развития жанра в истории мирового и китайского искусства. Определяются направления и специфика изображений натюрморта с национальными особенностями китайской живописи. Основные темы были связаны с изображениями цветов, птиц, животных в китайском стиле «гохуа». Красота натюрморта в китайском стиле выражается в гармонии дыхания мира «ци-юнь». Композиционное построение натюрморта основано на линии и колорите, подчеркивающие символизм китайской живописи, создающий художественно-эстетическое восприятие предметов.

The article examines the still life in the historical retrospective of Chinese art. The periods of the genre development in the history of world and Chinese art are characterized. The tendencies and features of still life images with national peculiarities of Chinese painting are determined. The main themes were related to the images of flowers, birds, animals in the Chinese style of «Gohua». The beauty of a still life in the Chinese style is expressed in the harmony of the breathing of the world «qi-yun». The compositional construction of the still life is based on lines and color, emphasizing the symbolism of Chinese painting, creating an artistic and aesthetic perception of objects.

Ключевые слова: натюрморт, китайский натюрморт, история натюрморта, национальная специфика натюрморта.

Keywords: still life, Chinese still life, history of still life, national specifics of still life.

Натюрморт как жанр в изобразительном искусстве выделяется в европейском искусстве в XV-XVI вв. В композиционных постановках предметы участвовали как дополнительный компонент, применяемый для создания атмосферы или пространства картины, для декоративного оформления. Художники Северного Возрождения XVII века создали отдельный жанр натюрморта в изобразительном искусстве [4]. Феномен натюрморта рассматривается в разных контекстах исследовательской парадигмы [1]. В дальнейшем натюрморт приобрел научное обоснование и стал отдельным направлением в истории изобразительного искусства.

В отличие от европейского развития натюрморта в китайской культуре натюрморт изначально был частью сюжетной композиции, несущей сакральные функции изображения. На каждом этапе исторического развития натюрморт был включен в общий фон картины, так было в период династии Суй и династии Тан, продолжилось в эпоху Пяти династий и династий Северная и Южная Сун. В эпоху Цин натюрморт выделяется в отдельный жанр и сохраняет свое значение в европейской традиции изобразительного искусства.

М. А. Неглинская утверждает, что именно в эпоху Цин (1644-1911) в китайском искусстве сформировался жанр натюрморт. Под влиянием европейской культуры китайское искусство трансформировалось, появились понятия натюрморта в китайской живописи «жанр жэньу (хуа) 人物(畫) – «(живопись) людей [и] предметов» (вариант перевода: «людей [с] предметами») и жанр хуаняо (хуа) 花鳥(畫) – «(живопись) цветов [и] птиц»» [5, с. 434].

В процессе исторического развития Т.И. Виноградова отмечает, что в традиционной китайской живописи все предметы имеют ритуальное назначение [2], так как выполняли дополнительную функцию религиозных пожеланий, включающих символы богатства, семейного благополучия и других вожделений древних китайцев.

Китайский натюрморт в процессе исторического развития приобрел собственные отличия и особенности. Традиционная живопись изображений растительного и животного мира приобрела новое звучание в колоритном осмыслении предметного мира китайской культуры.

Основные темы были связаны с изображениями цветов, птиц, животных. Под влиянием европейской культуры появились картины с изображением предметов в китайском стиле «гохуа» [7], когда с помощью туши и кисти создаются натюрморты.

В XX веке натюрморт становится популярным в светском изобразительном искусстве Китая, что связано с активным сотрудничеством в сфере изобразительного искусства и обучением китайских художников в Европе и других странах [6]. Для этого периода характерно подражание и копирование западных образцов натюрморта. С середины XX века китайские художники приобретают собственный стиль изображений в натюрмортах с национальным колоритом. Формируется китайский стиль натюрморта, представленный в лучших галереях мирового искусства.

В современном школьном образовании Китая обучение натюрмарту является обязательным, так как, выполняя учебное задание, учащиеся осваивают работу с инструментами и материалами в различных техниках, в том числе китайских традиционных техниках живописи. Также натюрморт дает возможность изучить предметные формы, текстуру, цвета материалов и окружающего пространства.

Обучение искусству изображения натюрморта связано с формированием навыков работы с тушью и пером, с акварелью, гуашью и маслом, что создает условия для практического освоения различных техник. В практическом применении изображения натюрморта применяются закономерности изобразительной грамоты в китайском и европейском изобразительном искусстве, что создает понимание отличий в изобразительном искусстве. Построение композиции [3] должно отражать смысл изображения, что особенно важно в натюрмorte в китайском стиле.

Специфика обучения натюрмарту заключается в особой роли каллиграфии и ритмов линий и пятен на полотне. Изысканная красота линейного рисунка ценилась в китайской живописи, так как в ней отражалась гармония дыхания мира «ци-юнь». Композиционное построение натюрморта основано на линии в свободном движении. Цвет лишь подчеркивает динамику перехода линии в композиции натюрморта. Символизм цвета в китайской живописи создает художественно-эстетическое восприятие предметов. В классическом китайском стиле каждый обучающийся должен стремиться к совершенству через раскрытие «...мировоззренческой глубины, художественного синкретизма, символизма, этичности и технического совершенства» [5, с. 12].

Таким образом, в обучении китайскому натюрмарту необходимо учитывать соразмерность композиционной постановки, уравновешенность частей целого, соподчиненность предметного и окружающего пространства. Особенность также проявляется в сочетании линейных и цветовых пятен, в соотношении света и тени, проявляющиеся в колоритности постановки натюрморта. Так, подчеркивается национальная специфика изображений предметов в натюрмorte. Необходимо учитывать, что перспектива плоскостного изображения в китайском стиле усиливают национальную специфику.

Примечания

1. Бероев А. А. Натюрморт. М. : ИМГУ, 2007. 509 с.
2. Виноградова Т. И. Ещё раз о натюрмorte в китайском искусстве // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42, № 3. С. 440-446.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М. : Искусство, 1977. 263 с.
4. Королькова О. А. Голландский классический натюрморт XVII века // Молодежный вестник Санкт-Петербург. гос. ин-та культуры. 2019. № 2 (12). С. 9-11.
5. Неглинская М. А. Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин // Общество и государство в Китае. 2012. Т. 42, № 3. С. 434-439.
6. Юань Сяо Дун Влияние западной живописи на китайское изобразительное искусство // Исторические науки. 2009. № 4. С. 56-60.
7. Яковлева Н. Ф. Китайская живопись «Гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства // Вестник Забайкал. гос. ун-та. 2012. № 9(88). С. 9-12.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

MODERN PROBLEMS OF MUSIC EDUCATION

В статье анализируются проблемы современного музыкального образования, которые необходимо решать для более эффективной музыкальной подготовки нового поколения исполнителей. Рассмотрены сложности преподавания музыки на базе высшего учебного заведения на примере преподавания музыкальных дисциплин студентам педагогических направлений, а также трудности, с которыми вынуждено столкнулось российское музыкальное высшее образование.

The article examines the problems of the contemporary music education that have to be solved in order to train new generation of performers. Challenges of teaching music to the students of the pedagogical departments in the universities are described. The article reviews the difficulties with which the musical higher education in Russia confronted.

Ключевые слова: музыкальное образование, педагогическое образование, музыкальная подготовка, музыкальные дисциплины, исполнительство.

Keywords: musical education, pedagogical education, musical training, musical disciplines, performance.

Получение профессионального педагогического образования среди современных абитуриентов считается достаточно перспективным. Многие одарённые молодые люди и девушки мечтают развить свой талант, выступать на сцене перед аудиторией и достичь виртуозного мастерства в области вокального или инструментального исполнительства.

Музыкальное образование в России имеет достаточно долгую историю. Первыми музыкальными вузами страны являются Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (основана в 1866 году) и Российская Академия музыки имени Гнесиных (основана в 1895 году) [2]. Также система российского музыкального образования подарила мировой сцене множество выдающихся талантов: Анна Нетребко, Валерий Гергиев, Мстислав Ростропович, Арам Хачатурян и другие.

Российская система музыкального образования считается достаточно эффективной, вместе с этим существует также целый ряд проблем и недочетов. В частности, в музыкально-педагогических вузах, где учатся будущие преподаватели музыкальных дисциплин, выпускники недостаточно виртуозно владеют музыкальным инструментом, так как на дисциплину «Основной музыкальный инструмент» по учебному плану отводится всего 1 час в неделю. Поэтому преподаватели музыки недостаточно профессионально владеют музыкальными инструментами. Чтобы решить эту проблему, необходимо увеличить количество часов на практические занятия.

Кроме проблем собственно музыкальной подготовки, существуют также проблемы общего характера. Они заключаются в том, что студенты музыкально-педагогических вузов недостаточно хорошо умеют работать с библиотекой, им сложно проанализировать полученную новую информацию, а также выстроить материал по теме работы. Именно поэтому следует уделять больше внимания преподаванию теоретических дисциплин, таких как история или теория музыки, чтобы студенты чаще практиковались в поиске и анализе материала. Причем, если есть возможность, акцент следует делать не на увеличении часов, которые отводятся под данные дисциплины в учебном расписании, а на рост эффективности преподавания.

Современное образование находится в условиях глобальных изменений, связанных с политическими, экономическими, социальными и культурными трансформациями жизнедея-

тельности человека и общества. Технологический прогресс требует качественные изменения в стратегическом развитии системы образования [4]. В процессе модернизации образования существуют не только плюсы, но и минусы. В частности, высшие учебные заведения сталкиваются с рядом проблем и вызовов. В процессе присоединения российской системы образования к Болонскому процессу были утрачены основы советского образования. В итоге, вузы становятся своего рода коммерческими предприятиями, которые предлагают свои образовательные услуги любому, кто способен за них платить и не давая шанса по-настоящему талантливым абитуриентам из бедных семей [2].

К сожалению, в связи с присоединением к Болонской системе, российские музыкальные высшие учебные заведения частично утратили свою воспитательную функцию [1]. Эта функция подразумевает ответственность вузов за формирование мировоззренческих идеалов будущих специалистов, развитие в них духовно-нравственных качеств.

В высшем художественном музыкальном образовании указанные проблемы стоят ещё более остро. К сожалению, утрата воспитательной функции музыкальных вузов является достаточно большой проблемой современного художественного, музыкального высшего образования. Также проблемой современного музыкального высшего образования является переход от специалитета к двухуровневой системе образования, которая включает бакалавриат и магистратуру [3].

Однако традиция непрерывного музыкального образования сложилась и существует более ста лет. Традиция эта основана на базисном обучении в музыкальной школе, 4-летнем специальном образовании и заключительной пятилетней специализации в профессии [1]. Именно эта система подарила миру множество талантливых российских музыкантов. Существуют опасения, что в процессе перехода на двухуровневую систему многие традиции высшего музыкального образования будут утрачены.

В современных условиях реформирования системы образования необходимо разрабатывать концепции, отвечающие потребностям национальных интересов государства. Таким образом, для решения всех этих проблем необходим комплексный подход, а также совместные усилия правительства, университетов и будущих музыкантов.

Примечания

1. Бурдиян Л. И. Высшее музыкальное образование: проблемы и перспективы приобщения к Болонскому процессу // Педагогика и психология образования. 2018. № 1. С. 71-83.
2. Мухатаева Ж. А. Проблемы в подготовке бакалавров музыкального образования в педагогическом ВУЗе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 6-3. С. 90-92.
3. Пекарская И. В. Актуальные проблемы и перспективы высшего профессионального музыкального образования в контексте интеграции в Болонский процесс на примере опыта Российской Федерации // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Сер. : Науки об образовании. 2014. № 7. С. 143-146.
4. Санжеева Л. В. Проблемы качества образования в России по Болонскому процессу // Артосфера: Культура. Искусство. Образование : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. СПб. : Астерион, 2018. С. 10-19.

КРИТЕРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

CRITERIA FOR THE FORMATION OF MUSIC TEACHER'S COMPETENCES

В статье определяются уровни освоения профессиональных компетенций студентами, будущими учителями музыки. Для формирования профессиональных знаний, умений и навыков необходимо внедрять современные критерии оценки обучения музыке, влияющие на развитие педагогических и музыкальных способностей студента. Эффективное обучение связано с формированием базовых основ музыкальной педагогики, основанных на таких оценочных критериях, как коммуникабельность, мотивация, заинтересованность и активность, межкультурная коммуникация, эмпатия и толерантность.

The article defines the levels of acquiring professional skills of students, future music teachers. In order to form professional knowledge, skills and abilities, it is necessary to inculcate modern methods of teaching music that develop the pedagogical and musical abilities of the student. Effective learning is correlated with the formation of the basic principles of music pedagogy, which established on the evaluation criteria – sociability, motivation, interest and activity, intercultural communication, empathy and tolerance.

Ключевые слова: компетенции, профессиональные компетенции, критерии, уровни освоения компетенций.

Keywords: competencies, professional competencies, professional skills, criteria, levels of competence development.

Образовательный процесс в учебных заведениях в настоящее время требует внедрения в образовательный процесс инноваций и методов обучения, необходимых для повышения качества и профессионализма будущих учителей музыки. Мониторинг деятельности образовательных учреждений демонстрирует уровни качества обучения и способствует выявлению необходимых изменений для эффективности учебного процесса. Результаты качества обучения с помощью оценочных критериев дают возможность разрабатывать дополнительный инструментарий и методики для высшего образования. Критерии направлены на решение актуальных педагогических задач.

В обучении музыке большое внимание уделяется освоению профессиональных компетенций, включающих такие оценочные критерии, как коммуникабельность, мотивация, заинтересованность и активность, межкультурная коммуникация, эмпатия и толерантность. Критерии основаны на теоретических исследованиях ученых, педагогов [1], создавших основы музыкальной педагогики и их применения в образовании, что способствовало формированию уровней профессиональных компетенций в музыкальном образовании.

В современном образовании разрабатываются различные критерии для оценки компетенций будущего учителя музыки. Среди них необходимо выделить такие критерии как:

1. Коммуникабельность.
2. Мотивация, заинтересованность и активность.
3. Межкультурная коммуникация.
4. Эмпатия и толерантность.

1. Коммуникабельность – это свойство личности, обладающий умением общаться с другими людьми и проявлять активность в социальных взаимосвязях. Концентрация на музыкальных элементах и техниках исполнения без понимания того, что такое музыка, заставляла некоторых студентов скучать и отчуждаться. Кроме того, элементная структура для понимания музыки может скрывать другие важные явления. Р.Г. Смит предлагал использовать про-

стые подходы в обучении студентов для обмена музыкой с позиции западноевропейского подхода [6].

2. Мотивация основана на интересах личности, определяющих ее поведение и отношения с окружающим обществом. При этом интересы зависят от совокупности мотивов к социально-значимой деятельности, и удовлетворению потребностей в соответствии с ценностями и ориентирами общества. Активность представляет собой такое состояние человека, при котором он стремится к творчеству и проявлению творческих способностей. Г. Пратт представил расширенный список элементов, которые они назвали «сырьем», которые составляют такие идеи, как организация поля, пространства и плотности. Они представляют более широкие представления о том, что такое музыкальные элементы. Г. Пратт критиковал общее представление о других, более общих аспектах музыки [5]. Д.Дж. Эллиот подчеркивал важность музыки в познании личности, признавая, что особенности каждого музыкального произведения не раскрывают все характерные черты звукоизвлечения [2].

3. Межкультурная коммуникация рассматривается как взаимосвязь, возникающая в процессе общения между людьми, принадлежащие к различным этносам и культурам. Контакты с представителями разных культур опосредованы формами коммуникаций, как личных, так и социальных. На социальных уровнях восприятия других культур формируются условия межкультурных контактов. В педагогическом процессе должны создаваться условия взаимодействия между студентами на основе взаимного уважения и толерантности к другим нациям и культурам. Б. Неттл считал, что музыка существует независимо и объединяет людей, именно музыка может быть точкой контакта в определении культурных и социальных основ любого общества [4].

4. Готовность педагога к диалогу раскрывается через эмпатию и толерантность. Толерантность представляет собой социально-психологическое качество личности, связанное с терпимостью к другим этносам, культурам, религиям. Педагог должен уметь адекватно оценивать ситуацию и профессионально реагировать на проявление негативного отношения студента, применяя педагогические приемы взаимодействия. Эмпатия означает умение поставить себя на место другого, способность переживать за другого человека. Эмпатия создает баланс в межкультурных и межличностных отношениях, формируя эмоциональную оценку собственных поступков. Д. Л. Харвуд писал, что музыка функционирует символически несколькими способами [3], включая ожидания исполнителей и аудитории, стандарты суждения, соответствующие культуре, контекст, соответствующий спектаклю и способ восприятия слушателем мира в целом.

Таким образом, указанные критерии дают возможность определить уровни сформированности профессиональных компетенций:

1. Высокий уровень. Высокий уровень сформированности компетенций предполагает общение студентов на основе уважения других культур, наций и религий.

2. Средний уровень сформированности компетенций характеризуется многообразием взаимоотношений, при этом студенты не проявляют должного уважения в процессе общения.

3. Низкий уровень сформированности компетенций связан с отсутствием понимания и принятия других культур.

Формирование профессиональных компетенций у педагогов-музыкантов главная задача в современном образовании. В обучении необходимо применять различные методы для эффективного освоения музыки студентами на основе оценочных критериев, дающих возможность определить ориентиры подготовки будущих учителей музыки. Таким образом, мы считаем, что обучение студентов связано с формированием базовых основ музыкальной педагогики, основанных на таких оценочных критериях, как коммуникабельность, мотивация, заинтересованность и активность, межкультурная коммуникация, эмпатия и толерантность.

Примечания

1. Аврамкова И. С. Понятие «компетенция» в современной теории и практике преподавания музыки // Известия Рос. гос. педагог. ун-та им. А. И. Герцена. 2010. № 136. С. 144-153.

2. Elliott D. J. Music, education and musical value. In H. Lees // Musical Connections: Tradition and Change : Proceedings of the 21st World Conference of the International Society for Music Education. 2017. P. 241-289.
3. Harwood D. L. Universals in music: A perspective from cognitive psychology // Journal of Ethnomusicology. 1976. № 3. P. 521-533.
4. Nettl B. Music in primitive cultures: Iran, a recently developed nation // Contemporary Music and Music Cultures. 1975. № 6. P. 71-100.
5. Pratt G. Aural awareness: Principles and practice. Oxford : Oxford University Press on Demand, 2018. 257 p.
6. Smith R. G. Evaluating the initiation, application and appropriateness of a series of customised teaching and learning strategies designed to communicate musical and related understandings interculturally. Unpublished Doctor of Teaching thesis, Northern Territory University, Northern Territory. 1998. 402 p.

РОЛЬ КОМПОЗИТОРА ВАН ЦЗЯНЬЧЖУН В ФОРМИРОВАНИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ

作曲家王建中在中国钢琴音乐形成中的作用

Статья посвящена известному китайскому композитору, пианисту, исследователю и педагогу – Ван Цзяньчжуну, который сыграл важную роль в развитии китайского фортепианного искусства. Автор статьи анализирует творчество Ван Цзяньчжуна, раскрывая его многогранную личность, не только как создателя фортепианных произведений, но ученого, занимавшегося изучением народной музыки китайских меньшинств и традиционных музыкальных инструментов.

文章献给中国著名作曲家、钢琴家、研究员、教师王建中，他在中国钢琴艺术的发展中发挥了重要作用。章作者对王建中的作品进行了分析，揭示了他的多面性人格，不仅是钢琴作品的创作者，也是从事中国少数民族民间音乐和传统乐器研究的科学家。

Ключевые слова: Ван Цзяньчжун, фортепиано, фортепианное искусство Китая, Китай, культура Китая, композитор.

关键词: 王建中, 钢琴, 中国钢琴艺术, 中国, 中国文化, 作曲家

Фортепиано, появившееся в Европе в начале XVIII в., существует уже более трёхсот лет. Однако первые фортепиано в Китае появились только в XIX в. благодаря европейским миссионерам и торговцам. В то время фортепианная музыка на Западе уже процветала. В отличие от Европы, фортепианное искусство в Китае зародилось относительно поздно, а фортепианная культура с китайской спецификой формировалась на протяжении 100 лет. В этот период появилось большое количество выдающихся композиторов и пианистов. Среди них особое место занимает личность Ван Цзяньчжуна.

Ван Цзяньчжун родился в 1933 году в Шанхае, в семье хорошо образованных и достаточно состоятельных родителей. Он любил музыку с детства и начал учиться играть на фортепиано в возрасте 10 лет. В 1950 году он поступает в Шанхайскую консерваторию музыки, где обучается на отделениях композиции и фортепиано, а в 1958 году оканчивает ее и становится преподавателем данной консерватории.

В разные периоды он занимает должности доцента, профессора, заместителя заведующего кафедрой и заместителя декана факультета композиции Академии Шанхайской консерватории [3, с. 17].

Он вел плодотворную научную деятельность по изучению народной музыки китайских меньшинств и традиционных музыкальных инструментов. Результаты его научных исследований нашли отражение в следующих работах: «Исследование тибетской этнической музыки в Китае», «Предварительное изучение тибетской религиозной музыки», «Традиционные музыкальные инструменты Дай» и других. Также он являлся редактором двух книг «Коллекция тибетской традиционной музыки» и «Традиционная музыка китайских этнических меньшинств», которые получили премии Министерства культуры Китая за выдающиеся достижения в области культуры, искусства и науки в 2006 году.

Ван Цзяньчжун был руководителем различных научно-исследовательских проектов Национальной комиссии по образованию Китая, по традиционной музыке этнических меньшинств. Его много раз приглашали посетить музыкальные академические конференции и лекции в Европе, Соединенных Штатах, Гонконге, Тайване.

Он также является почетным президентом Музыкального общества китайского меньшинства, исполнительным директором Китайского общества традиционной музыки, пригла-

шенным профессором ряда высших художественных школ и членом редакционного совета Энциклопедии китайской музыки.

Наряду с плодотворной научно-исследовательской и преподавательской деятельностью, Ван Цзяньчжун писал музыку и песни для многих китайских фильмов, танцевальных драм и других постановок («Вода Желтой реки льется с неба», «Цветущая камелия», пьеса для фортепиано «Таджикский танец», «Фестиваль Тяньшань»). Среди них наиболее значимым является музыка к фильму: «Принцесса павлинов» (1982), которая была названа Пекинской киностудией лучшим музыкальным произведением года.

Поскольку Ван Цзяньчжун вырос в Шанхае – достаточно открытом городе для распространения западной культуры, то несомненно, что этот фактор оказал большое влияние на его становление как композитора. Многие произведения Ван Цзяньчжуна сочетают в себе как традиционные китайские черты, так и западную культурную концепцию. Некоторые из его фортепианных адаптаций успешно соединяют китайскую народную музыку с экспрессией западных инструментов и были хорошо приняты аудиторией со всего мира.

Ван Цзяньчжун написал в общей сложности 26 произведений, 23 из которых – для фортепиано, а также скрипичный концерт и два струнных квартета. Все его 23 фортепианных произведения основаны на народной музыке. В молодости Ван Цзяньчжун часто ездил в сельскую местность для работы с крестьянами и накопил много материала, связанного с народными песнями и народными инструментами.

В 1970-х годах в Китае началась Культурная революция, когда правительство подавляло и ограничивало литературу и искусство, а музыкальная индустрия жестко контролировалась с точки зрения композиции и исполнения.

В этот период Ван Цзяньчжун продолжал сочинять и выбор его материала соответствовал политическим характеристикам того времени и особенностям эпохи. Он сочинил и адаптировал такие фортепианные произведения, как «Река Лю Ян», «Три цветка сливы», «Сто птиц навстречу фениксу» и «Красота цветов Шаньдань» и другие. Его произведения богаты по тематике и самобытны по характеру и до сих пор широко используются в фортепианных концертах и преподавании, они отличаются очень высоким художественным и идейным качеством [2, с. 2].

Среди известных фортепианных адаптаций Ван Цзяньчжуна можно отметить следующие: «Погоня за луной в разноцветных облаках», «Сто птиц навстречу фениксу», «Река Лю Ян» и «Красота цветов Шаньдань».

Например, «Погоня за луной в разноцветных облаках», изначально это была народная песня в Гуандуне во времена династии Цин. Она была написана для ансамбля национальных музыкальных инструментов композиторами Жен Гуаном и Не Эрмом в 1935 году. Позже Ван Цзяньчжун адаптировал её в современную фортепианную версию, используя пентатоническую гамму. Она красивая и лиричная, лёгкая и плавная, и ярко изображает очаровательный пейзаж бескрайнего ночного неба.

В 1950 году Сюй Шухуа и Тан Пигуан использовали народную музыку Хунани в качестве основного материала для создания известной народной песни «Река Лю Ян». Река Лю Ян расположена в провинции Хунань, родном городе Мао Цзэдуна. Это самый большой приток прекрасной реки Сянцзян. В произведении «Река Лю Ян» высоко оценивались великие достижения Мао Цзэдуна и выражалась благодарность народа Мао Цзэдуну.

«Река Лю Ян» – одна из самых ранних и влиятельных фортепианных адаптаций Ван Цзяньчжуна. В данном произведении, композитор использовал профессиональные приёмы игры на фортепиано на основе национальных мелодий, сделав их красивыми и последовательными, сохранив художественную концепцию, чтобы люди всегда могли думать о прекрасном пейзаже реки Сянцзян [1, с. 2].

Творчество Ван Цзяньчжуна многогранно: он был выдающимся композитором, пианистом, педагогом, ученым. В его работах отчетливо чувствуется очарование и художественная концепция китайской нации. Он успешно объединил линейные музыкальные характеристики Китая с трехмерным музыкальным мышлением западного фортепиано и использовал западные музыкальные инструменты, чтобы подчеркнуть особенности традиционной китайской

культуры и национальной музыки. Его произведения стали классикой, являются сокровищами и гордостью современной китайской музыки.

Примечания

1. Дин Фейфэй. О создании фортепиано Ван Цзяньчжуном // Провинциальный журнал «Шаньдунского колледжа Вэйфан». 2011. Т. 11, Вып. 1. С. 1-3. (на кит.: 丁菲菲. 论王建中的钢琴创作/省级期刊杂志 // «山东潍坊学院学报. 2011年. 第11卷第一期. 1-3 页). Ding Fei Fei. On Wang Jianzhong's Piano Composition // Provincial Journal Magazine «Shandong Weifang College Journal». 2011. Vol. 11, №. 1. P. 1-3.

2. Дин Фейфэй. О художественных характеристиках фортепианного произведения Ван Цзяньчжуна «Река Люян» // Научно-техническая информация. 2009. № 29. С. 159-160. (на кит.: 丁菲菲. 论王建中钢琴作品《浏阳河》的艺术特色 // 科技信息. 2009. 第29期/第. 159-160 页). Ding Feifei. On the artistic characteristics of Wang Jianzhong's piano work «Liuyang River» // Science and Technology Information. 2009. №. 29. P. 159-160.

3. Цзя Баочуань. Исследование фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна // Журнал современной музыки. 2021. № 23. С. 17-22. (на кит.: 贾宝传. 关于王建中钢琴作品研究 // 当代音乐杂志. 2021. 第23. 期/第17-22页). Jia Baochuan. Research on Wang Jianzhong's Piano Works // Journal of Contemporary Music. 2021. №. 23. P. 17-22.

РОЛЬ МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

THE ROLE OF MUSIC IN THE DEVELOPMENT OF BALLET

Статья посвящена анализу роли музыки в формировании балетного искусства. Рассматривается влияние композиторов на развитие балетной музыки и танца в процессе становления современного балета в российском искусстве. Синтез музыки и танца в балетной постановке зависит от сотрудничества композитора и хореографа. Композитор создает музыкальную партитуру балета с учетом ее предназначения. Хореограф должен создавать художественные образы на сцене с использованием музыкального материала для формирования гармоничного восприятия балетного искусства.

The article is devoted to the analysis of the role of music in the formation of ballet art. The influence of composers on the development of ballet music and dance in the process of formation of modern ballet in Russian art is considered. The synthesis of music and dance in a ballet production depends on the collaboration of the composer and choreographer. The composer creates the musical score of the ballet taking into account its purpose. The choreographer must create artistic images on stage using musical material to form a harmonious perception of ballet art.

Ключевые слова: музыка, балет, балетное искусство, танец, хореография, композитор.

Keywords: music, ballet, ballet art, dance, choreography, composer.

В современном искусствознании вопросы взаимоотношения музыки и хореографии в балетном искусстве постоянно актуализируются. В истории балетного искусства музыка во многом влияла на жанровую характеристику хореографической постановки и определяла взаимодействие композитора и балетмейстера. Так, Б. Асафьев подчеркивал необходимость гармоничного соотношения музыки и хореографии в балете [2, с. 233].

В XX веке балетное классическое искусство преобразуется под влиянием новых музыкальных поисков в синтетической целостности театра, танца и музыки. Появляются новые направления и формы балетного искусства, основанные на свободе выбора хореографических и музыкальных стилей и жанров.

Балет постоянно трансформируется под влиянием музыкального преобразования танца, где наблюдается преемственность традиций российского искусства и рождение новых идей, воплощающих реформаторские идеи музыкантов и хореографов. Взаимодействие хореографии, театра и музыки в процессе создания балета начинается с рождения художественного образа в синкретической динамике развития, где текст, звук и пластика танца находятся в неразрывном единстве.

Например, идеи Ж. Новерра повлияли на развитие балета XX века [5]. Синтетическое единство техники и содержания, музыки и танца достигают естественной выразительности в свободе звука и пластики. М.М. Фокин продолжил традиции Ж. Новерра, что привело к тому, что музыка в балетном искусстве перестала доминировать. В результате балет лишается целостного единства, каждый вид искусства выполняют самостоятельную роль. М. Фокин разрушил композиционный канон танца, применяя идею сквозной симфонической формы [4, с. 124]. Перелом наступил в постановках «Русских сезонов», где в балете музыка приобрела новое звучание и стала определять духовное настроение, так музыка стала «душой балета» [7, с. 124].

М.И. Петипа, как композитор, также определил развитие балетного искусства, что повлияло на отношение к музыке в хореографии. Продолжая традицию М. Петипа, Л. Иванов, применяя «танцевальный симфонизм», создал художественное единство танцевальных форм

балетного искусства в сочетании с музыкальными формами симфонического цикла. Для музыки были характерны композиционные каноны и жанровые схемы классического спектакля. Музыка существовала для танца [1, с. 210].

В конце XIX века постановка Ж. Перро и Ш. Адана «Жизель» сохранила идеи Ж. Нoverра, как основу взаимодействия композитора и хореографа. Музыка приобрела мелкие формы, короткие звуки, сюитные переливы, что повлияло на стагнацию музыкального развития балета. 60-70-е годы в балетном искусстве П.И. Чайковского, А.К. Глазунова определили поиски новых музыкальных форм в балетных постановках и определили ведущую роль музыки XX века.

Так, П.И. Чайковский и А.К. Глазунов реформировали музыкальную партитуру, изменяя структуру балета в трансформации классических форм, типов номеров и т.д. П.И. Чайковский сформировал новое отношение к балетному искусству, где опера и симфония определяли художественную идею музыкального театра. Балетный симфонизм А.К. Глазунова воплощает лирико-эпический жанр, в котором органично сочетаются танцевальные образы и сюитно-циклические формы. Музыкальная драматургия произведений «Раймонда», «Испытание Дамиса», «Времена года» демонстрируют гармоничное соотношение музыки и танца в балетном искусстве.

Художественная целостность балетного искусства определяется единством хореографии и музыки, что мы видим в балетах М.И. Петипа, где композиторы создали музыкальные образы в танце. П.И. Чайковский в балете «Спящая красавица», А.К. Глазунов в балете «Раймонда». Музыка И.Ф. Стравинского в балетах М.М. Фокина «Жар-птица», «Петрушка».

Музыка и танец в балете выражается в темпе ритмов музыки и танца, звука и пластики, соотношение стиля и образа в характерном исполнении. Музыка создает образы хореографической композиции, отражает «душу балета», формируя содержание балетного произведения [6]. Взаимодействие музыки и танца в балете основано на единстве воплощения творческого замысла, где каждое из них сохраняет относительную самостоятельность [3]. При этом каждое искусство обогащает друг друга и привносит особенный вклад в целостное единство художественного образа.

Композитор создает музыкальную партитуру балета с учетом ее предназначения. Хореограф должен учитывать музыкальный материал, что является непременным атрибутом создания художественного произведения. Внутренняя музыкальность танца, обусловленная сценическим действием и жанровой природой спектакля, формирует композиционное единство художественного образа.

Таким образом, в балетном искусстве постоянно идет процесс взаимодействия музыки и хореографии, меняется соотношение музыкального и хореографического мастерства в балете. Роль музыки в балетном искусстве определяется композиторами и хореографами, что отражается на процессе развития, связанного с сохранением равновесия между искусствами, так, как только гармоничное сочетание звука, пластики и сюжета приводит к созданию целостности художественного образа в балете.

Примечания

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М. : ГИТИС, 2009. 271 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 373 с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М. : Искусство, 1983. 237 с. ил.
4. Никитин В. Ю., Шварц И. К. Композиция в современной хореографии. М. : МГУКИ. 2007. 164 с. ил.
5. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л. : Искусство, 1965. 170 с.
6. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. М. : Просвещение, 1986. 192 с.
7. Панферов В. И. Мастерство хореографа. Челябинск : Полиграф-Мастер, 2009. 368 с.

**ЭКЛЕКТИКА СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
(НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «КОШКИ»)****英国音乐剧《猫》**

Британский мюзикл «Кошки» входит в четверку классических современных мюзиклов. Сюжет прост для понимания, но драматическая структура логична. Несколько музыкальных стилей, как многоуровневые подсказки, могут не только донести до зрителя красоту, но и усилить общую логику мюзикла. «Кошки» – это не только мюзикл, полный волшебного очарования и колорита времени, но и мюзикл, наполненный жизненной философией и мирскими чувствами. Как кто-то сказал, это мюзикл, который «видит мир и жизнь кошачьими глазами».

摘要: 英国音乐剧《猫》是现代四大经典音乐剧之一。情节通俗易懂，但戏剧结构合乎逻辑。多种音乐风格，就像多层次的暗示，既能给观众带来美感，又能增强音乐剧的整体逻辑性。《猫》不仅是一部充满魔幻魅力和时代色彩的音乐剧，更是一部充满人生哲理和世俗情怀的音乐剧。正如有人所说，这是一部“通过猫的眼睛看世界和生活”的音乐剧。

Ключевые слова: мюзикл, кошка, вокальная музыка, танец.

关键词: 音乐、猫、声乐、舞蹈。

Мюзикл, ранее переводившийся как песня и пляска, представляет собой форму сценического искусства, сочетает в себе пение, диалог, перформанс и танец. Через тесное сочетание песен, строк, музыки, телодвижений и т. д. выражаются сюжетная линия и содержащиеся в ней эмоции. Мюзиклы имеют сходство со сценическими представлениями в опере, балете и драме, но уникальны тем, что в них в равной степени подчеркиваются элементы песни, диалога, движений тела, исполнения и многого другого.

Ввиду большого жанрового сходства с опереттой, мюзикл как отдельный жанр театрального искусства долгое время не признавался. Мюзикл, в отличие от оперетты, практически не имеет собственной драматургии. Их основа обычно – литературные произведения, либо изменённые либретто и обработанные произведения, созданные изначально для драматического театра.

По форме мюзикл чаще всего представляет собой двухактный спектакль. Он отличается от пения и танцев. Тем не менее, это поэтично и красиво. Нетрудно обнаружить, что тексты, мелодии и методы пения в основном популярны. Текст популярной мелодии, с одной стороны, подходит для пения, а с другой стороны, легко воспринимается. Влияние мюзиклов на фильмы главным образом заключается в обогащении выразительных средств фильмов, усилении выразительности фильмов и одновременном усилении поэтических характеристик.

Главная особенность. Актуальная и популярная музыка, созданная для выражения сценических сюжетов, часто объединяет в единое целое различные формы и стили, особенно оперу, оперетту и джаз. В отличие от опер, в которых используется бельканто, мюзиклы поются настоящим голосом и имеют широкое пространство для эмоционального выражения. В мюзикле показаны острые и сложные сюжеты, используется много песен, что отвечает потребностям современной публики. Многие произведения не только обновляют традиционную музыку, но и смело вводят множество экзотических музыкальных элементов, что делает музыкальный театр эклектичным искусством [1, с. 64].

С развитием времени и постоянным расширением глобальных культурных обменов музыка в мюзиклах имеет больше международных характеристик, чем когда-либо прежде. Многие произведения не только обновляют традиционное создание музыки в прошлом, но и смело вводят множество экзотических музыкальных элементов, что делает музыкальный театр эклектичным искусством.

Пример мюзикл «Кошка».

Сценарий «Кошки» основан на стихотворении британского поэта Т.С. Элиота «Старый кошачий дух, который хорошо наряжается». Его написал известный музыкальный мастер и композитор Эндрю Ллойд. Вебер сочинил музыку, а затем пригласил режиссера Тревора Нанн, дизайнер танцев Джиллиан Ленни, известный художник по костюмам Джон Нейпир и другие также присоединились к созданию «Кошки».

Мюзикл дебютировал в Нью-Лондонском театре 11 мая 1981 года и имел большой успех (входит в число «четырех главных мюзикла» наряду с «Отверженными», «Мисс Сайгон» и «Призраком оперы»).

Сюжет основан на ежегодной встрече иерихонских кошек в ночь полнолуния. Они поют и танцуют от души, чтобы рассказать свои истории, надеясь, что их изберут, чтобы возродить на небесах. На вечеринку также пришла «харизматичная кошка» Гризбелла, которая устала от жизни кошачьего клана и забрела на улицу. В это время она уже вкусила холод мира, потеряла славный лик прошлого, стала неопрятной и крайне неряшливой, она тоскует по кошачьей семье, но кошки неохотно принимали эту предавшую семейство, и относились к ней очень враждебно. В конце она напомнила о прошлом песней «Воспоминания», которая успокоила всю кошачью неприязнь к ней и вызвала к ней глубокую симпатию и жалость. Из-за этой песни «Воспоминания» она была выбрана счастливой кошкой, переродившейся на небесах [2, с. 44].

Музыка всего мюзикла особенно красива и трогательна. Помимо веселого джаза, здесь есть и «свирепый рок», и «обиженный блюз», и классическая поп-музыка с благородным изяществом и классическим привкусом. В течение почти трехчасового выступления, исполняется всего двадцать три оригинальных музыкальных произведения, по ходу сюжета музыкальная атмосфера переносится от основной линии джазовой музыки к различным типам музыкальных элементов, образуя плавное перетекание основных и второстепенные произведения перекликаются друг с другом, доставляя зрителям бесконечное эстетическое наслаждение.

Прежде всего, метафорическая природа текстов мюзикла «Кошка» бесконечно вызывает воспоминания. Автор восстановил качества, которые должны были быть присущи людям, в милом животном вокруг нас, а Вебер прояснил антропоморфную кошку с помощью мюзикла и вернул все содержание зрителям. Почти каждое появление Джамимы связано с Грезебеллой, и поется та же мелодия, что и у Грезебеллы. Одна невинна и обладает завидной молодостью, и жизненный путь только начался. Другая обветшала и почти умирает. Это заставляет людей думать о Джамиме как о юной Гризбелле. Видя Джамиму, нетрудно понять ностальгию Гризбеллы по счастливым временам прошлого. Одна из них смотрит на заход луны, а другая – на восход солнца; одна вспоминает с болью, другая невинно ожидает; одна переживает превратности судьбы, а другая невинна, что также подразумевает перевоплощение жизни.

Во-вторых, мелодический стиль «Кошки» очень разный, а тембр разнообразный, что приносит людям сильную слуховую стимуляцию, и в то же время это играет важную роль в выражении личностей разных персонажей. В «Кошке Гамби» голос Дженни яркий и лиричный, а мелодия нежная и красивая. Баритон кота-героя медленно исполняет лирическую часть, а затем музыка внезапно превратилась в веселый джазовый стиль. Когда трио Джерри Лорена, Дмитрия и Бомбаруны объединилось, они сразу же сформировали великолепный и причудливый тон, – ощущение счастливого преувеличения спонтанно. Кошка Джамима излучает ауру молодости по всему телу, а ее тон чрезвычайно сладкий, чистый и естественный. Хотя мелодия «Воспоминаний», которую она поет, такая же, как у Гризбеллы, это придает песне другое ощущение. Гризбелла пела громко и разочарованно, полная превратностей и тяжести. Джамима обращалась с этим очень легко, заставляя людей ясно чувствовать. Я чувствую ее чистоту и невинность, но все они объединены темой любви и прощения. Хотя кошачий лидер – тенор, его тон тусклый и хриплый. Есть очевидные признаки слабости, дрожи и старости. У него нет уверенности, и его голос очень пустой, что очень подходит для характеристик пожилых людей.

Наконец, хотя в мюзикле показаны все виды кошек, на самом деле это метафора кошек, как пел кошачий лидер: «Кошки похожи на вас». У кошек Джеллико есть три имени,

первое – повседневное, второе – странное и более благородное, а третье заключается в том, что люди не могут его открыть и никогда не узнают имя, которое невозможно угадать [3, с. 41]. Так называемые кошачьи имена на самом деле являются всеми аспектами человеческой природы. Человеческая природа каждого многогранна, как обычная сторона повседневной жизни, так и художественная и претенциозная сторона. Третье имя точно так же, как сторона желания в человеческой природе, потому что они сложны, неясны, но незаменимы и принадлежат к тайнам глубин сердца каждого. Приняв такой намек, зрители поймут, что выступления различных кошек в будущем на самом деле демонстрируют разную человеческую природу.

Каждая кошка в мире обладает своей собственной отличительной индивидуальностью, которая представляет каждый тип человека в реальной жизни, так что каждая аудитория может сопереживать. Танец в «Кошке» довольно заметен. Для того, чтобы передать сюжет режиссер использовал большое количество танцевальных сцен, чтобы выразить различные характеристики и индивидуальности кошек. Здесь есть как непринужденная и живая чечетка, торжественный и великолепный балет, так и динамичный джазовый танец, и современный танец, которые делают весь спектакль безудержным и энергичным. Красивый танец и сложные движения позволяют нам ощутить чистую и безупречную красоту. Он воплощает чистое сердце белой кошки.

«Кошки» на первый взгляд кажется сказочной драмой, и в ней нет более глубокого смысла, но при тщательном рассмотрении некоторые характеристики этих кошек очень похожи на человеческие. Когда неуверенная, неопытная очаровательная кошка Гризбелла снова появилась, чтобы довериться своему сердцу, мое сердце было захвачено, и ее уникальное выражение лица провозгласило историю мюзикла. Рождение бессмертной знаменитой песни – «Воспоминания». «Гризбелла», которая вернулась домой одинокой после отъезда, хотела восстановить утраченные следы и вернуть тепло и счастье в свою память. Она жаждала новой жизни. Она поняла истинное значение счастья во внешнем мире, поэтому она вернулась. Это действительно беспокоит и огорчает. Что раньше мир был похож на ту далекую песню, в которой люди возвращались в отдельный мир, где они могли разговаривать. Предводитель кошек, наконец, решил отправить эту странствующую, некогда прекрасную очаровательную кошку на небеса, чтобы получить новую жизнь, дав очаровательной кошке благородное понимание.

Примечания

1. Мяо Тяньжун. Основы музыкальной эстетики. Ч. 1 / под ред. Хьюго Риман // Музыкальное искусство. 2002. № 4. С. 52-66. (на кит.: 苗天荣. 音乐美学基础. 第 1 部分 / 编. Hugo Riemann // 音乐艺术. 2002. №. 4. P. 52-66.). Miao Tianrong. Fundamentals of musical aesthetics. Part 1 / Ed. Hugo Riemann // Musical Art. 2002. №. 4. P. 52-66.

2. Мяо Тяньжун. Основы музыкальной эстетики. Ч. 2 / под ред. Хьюго Риман // Музыкальное искусство. 2002. № 5. С. 40-56. (на кит.: 苗天荣. 音乐美学基础. 第 2 部分 / 编. Hugo Riemann // 音乐艺术. 2002. №. 5. P. 40-56). Miao Tianrong. Fundamentals of musical aesthetics. Part 2 / Ed. Hugo Riemann // Musical Art. 2002. №. 5. P. 40-56.

3. Мяо Тяньжун. Основы музыкальной эстетики. Ч. 3 / под ред. Хьюго Риман // Музыкальное искусство. 2002. № 6. С. 32-46. (на кит.: 苗天荣. 音乐美学基础. 第 3 部分 / 编. Hugo Riemann // 音乐艺术. 2002. №. 6. P. 32-46). Miao Tianrong. Fundamentals of musical aesthetics. Part 3 / Ed. Hugo Riemann // Musical Art. 2002. №. 6. P. 32-46.

**КИТАЙСКИЙ БАЛЕТ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ****CHINESE BALLET AT THE PRESENT STAGE:
PROBLEMS AND DEVELOPMENT PROSPECTS**

Китайский балет в отличие от европейского классического балета появился лишь в середине XX века. Автор статьи раскрывает основные проблемы, которые препятствуют развитию китайского балета на современном этапе; показывает на примере европейского балета возможные варианты решения данных проблем.

Chinese ballet, unlike European classical ballet, appeared only in the middle of the 20th century. The author of the article reveals the main problems that hinder the development of Chinese ballet at the current stage; shows possible solutions to these problems using the example of European ballet.

Ключевые слова: Китай, балет, китайский балет, искусство Китая, культура Китая.

Key words: China, ballet, Chinese ballet, Chinese art, Chinese culture.

Рождение балета в Китае связано с деятельностью иностранных артистов, которые познакомили зрителей Поднебесной с европейским классическим балетом. В 20-30-х гг. XX в. первые иностранные артисты балета стали открывать частные балетные школы в разных городах Китая: Шанхае, Тяньцзине и Харбине. Позже в Китай приезжают выступать иностранные танцевальные труппы с разными балетными постановками.

В 1922 г. в Шанхае была показана постановка Анны Павловой «Смерть лебедя», которая дала китайской публике первое представление о мировом классическом балете и известных солистах балета.

Первый балет Китая в полном смысле этого слова «Голубь мира» родился в 1950 г. после образования Китайской Народной Республики. Однако только в 1954 г. была основана Пекинская школа танца (предшественница Пекинской академии танца). С помощью специалистов в области балета из бывшего Советского Союза были подготовлены балетмейстеры из Китая. Под руководством российских балетмейстеров стали проводиться балетные репетиции.

С 1950 года по настоящее время балет Китая быстро развивался. Начиная с 1959 года в материковом Китае было создано пять балетных трупп: Центральный балет, Шанхайский балет, Ляонинский балет, Гуанчжоуская балетная труппа и Тяньцзиньский балет. Однако, в отличие от западного балета, который развивался на протяжении нескольких сотен лет и аккумулировал в себе богатый опыт европейской культуры и истории, китайский балет не пережил придворной и королевской эпохи, как Франция или Дания, и не воспитал многих ведущих балетмейстеров мира.

В данной статье мы рассмотрим особенности развития китайского балета на современном этапе, определим проблемы и перспективы балетного искусства в Китае.

Для развития китайского балета необходимы профессиональные балетмейстеры, художественные руководители мирового уровня как в западных балетных труппах. Например, такие, как Джордж Баланчин, Джером Робинс, Фредерик Эштон, Кеннет Макмиллан, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Рудольф Нуриев, которые работали в Нью-Йорк Сити Балет, Американском Театре Балета, Британском Королевском Балете, Балете Большого театра и способствовали развитию этих балетных трупп [2, с. 17].

Более того, развитие танцевальной труппы на Западе было тесно связано с творчеством хореографа. Так, возникновение Штутгартского балета в Германии неотделимо от творчества британского хореографа Джона Крэнко и его блестящей хореографии в балетах «Ромео и Джульетта», «Онегин», «Укрощение строптивой». Благодаря деятельности Джона Крэнко повысился профессиональный уровень артистов Штутгартского балета, труппа стала ведущим коллективом Западной Европы.

Многие хореографы создают произведения для конкретного исполнителя. Например, американский хореограф Уильямом Форсайт, известный своим неоклассическим видением танца, поставил хореографию в балете «В середине, немного подвешено» для Сильвии Гийон, французской звезды современного балета, которая является ведущей солисткой труппы.

Таким образом, в отличие от европейского балета, где сформировались профессиональные балетмейстеры, которые оказали большое влияние на развитие мирового балетного искусства, в китайском балете актуальной проблемой остается нехватка балетмейстеров.

С момента создания Пекинской танцевальной школы в Китае многие талантливые артисты балета получили хореографическое образование в Китае. Они выигрывали чемпионаты на международных балетных конкурсах, а некоторые из них выступали в качестве главных исполнителей в зарубежных балетных труппах. Однако в китайском балете не хватает звезд мирового уровня, таких как Анна Павлова, Лина Уланова, Наталья Макарова, а также профессиональных хореографов, художественных руководителей и педагогов балетного искусства.

Ещё одной не менее важной проблемой в развитии китайского балета является отсутствие современного прочтения классического балетного произведения. Как правило, при художественном создании балета на Западе большое внимание уделяют так называемому «классическому перечитыванию», когда перестраивают классический репертуар и привносят в него художественные характеристики, творческие приемы национальной балетной труппы или жанра. Так, в адаптации современного хореографа Тьерри Маландена французский «Балет Биаррица» переработал «Щелкунчика», один из трех основных репертуаров классического балета. Эта современная версия рождественского балета объединяет три элемента балета, народного танца и современного танца в один, демонстрируя современное прочтение классического репертуара с новой точки зрения [3, с. 27].

Еще более удивительна мужская версия «Лебединого озера» британского хореографа Мэтью Бирна. Его переосмысление, интерпретация и построение классических шедевров довели творческий способ этой классической переаранжировки до пика. При написании новаторского репертуара западный современный и контемпорари-балет больше внимания уделяет современной выразительной лексике и выразительным приемам. Например, «Песнь любви» Уильяма Форсайта сочетает в себе технику балета с преувеличенной выразительной силой джаза, пробуждая мощный эстетический темперамент.

Не менее важной проблемой в развитии китайского балета на современном этапе является недостаток балетных произведений, признанных в мире, т.е. нехватка классических балетов. С момента появления первого балета в 1950 году китайская балетная индустрия достаточно активно развивалась: шли репетиции классических балетов известных танцевальных коллективов, создавались китайские балеты. Однако, с точки зрения содержания, китайскому балету необходимо обратить внимание на условия жизни и духовный мир современного человека, а также использовать различные формы выражения, характерные для современного искусства.

Известный в Китае и за границей балет «Красный отряд женщин», с одной стороны, является классикой национального китайского балета, а с другой – обнажает все его недостатки и слабые стороны. Как отмечают исследователи, балетное искусство в Китае не успевает за тенденциями развития мирового балета и находится на этапе осмысления классического балета [4, с. 28].

Мировой балет и западные балетные труппы имеют свою уникальную и своеобразную структуру, отличаются разными художественными характеристиками (художественный стиль, творческая концепция). Наряду с танцевальными коллективами, которые придерживаются классического и традиционного балета, существуют балетные труппы, ориентированные на современные стили (Лозаннский балет, Штутгартский балет, Голландский театр танца,

Франкфуртский балет в Германии, Немецкий балет, Испанская национальная танцевальная труппа и др.). Например, Королевский балет Дании – одна из старейших танцевальных трупп, со своим узнаваемым во всем мире стилем Бурнонвиля.

В то же время пять балетных трупп Китая отличаются только регионами, в которых они были созданы, но не имеют отчетливых художественных характеристик и стилей танцевальных коллективов. На протяжении всего существования данные школы не сформировали свои собственные художественные бренды.

По мнению г-на Оу Цзяньпина из Китайской национальной академии искусств, важной проблемой китайского балета является отсутствие популяризации данного вида искусства среди массового зрителя. Хотя в период культурной революции в Китае балет был достаточно популярен среди всех слоев населения и китайские родители предпочитали отдавать своих детей на обучение балету. В сознании довольно многих людей упоминание о танце – это балет, и кажется, что балет – это истинная красота танца. Но, к сожалению, как отмечает г-н Оу Цзяньпин, мы не воспользовались популярностью балета и перестали откликаться на потребности современного зрителя [1, с. 46].

В целом китайский балет не был признан и одобрен балетным миром, таким как Франция, США, Великобритания и Дания. Китайский балет еще находится на стадии формирования, а для дальнейшего развития и получения статуса всемирно признанного балета необходима выстроенная система обучения с приглашением балетмейстеров мирового значения, лучших звезд балета, а также работа над репертуаром и использование новых техник.

Примечания

1. Цзоу Чжируи. Исследования по истории китайского балета. Пекин : Китайская академия искусств, 2008. (на кит.: 中国芭蕾舞史研究/邹志锐/北京: 中国美术学院, 2008). Research on the History of Chinese Ballet / Zou Zhirui. Beijing: China Academy of Art, 2008.

2. Современные призывы и школьное строительство китайского балета / Лян Даньюй : Нанкинский университет искусств, 2020. (на кит.: 中国芭蕾舞剧的当代诉求与学派建构/梁丹玉/南京艺术学院, 2020). Contemporary Appeals and School Construction of Chinese Ballet / Liang Danyu / Nanjing University of the Arts, 2020.

3. Исследование музыкальных особенностей китайского оригинального балета / Мэн Чжуанчжуан : Труппа песни и танца провинции Хайнань // Музыкальная жизнь : журнал. 2022. № 19. С. 27 (на кит.: 中国原创芭蕾舞剧音乐特色研究/孟庄园/海南省歌舞团/期刊《音乐生活》, 2022). Research on Musical Features of Chinese Original Ballet/Meng Zhuangzhuang / Hainan Provincial Song and Dance Troupe // Music Life : Journal. 2022. № 19. P. 27.

4. Как китайский балет конструирует национальные особенности в условиях модернизации / Хермона // Театр Нового Века : журнал. 2012. № 22. С. 28 (на кит.: 中国芭蕾舞剧如何在现代化中建构民族特色/赫蒙娜/期刊《新世纪剧坛》, 2012). How Chinese Ballet Constructs National Characteristics in Modernization / Hermona // New Century Drama Forum : Journal. 2012. № 22. P. 28.

ИСКУССТВО ПРАКТИКИ БАЗОВЫХ БАЛЕТНЫХ НАВЫКОВ

THE ART OF PRACTICE OF BASIC BALLET SKILLS

芭蕾基本功扶把练习的重中之重

После сотен лет непрерывного развития «упражнения у станка» стали отправной точкой для обучения основным балетным навыкам. Можно сказать, что профессиональное использование станка – это идеальное слияние физических и эстетических концепций балетной подготовки, что способствует качественному скачку в технологии балетной подготовки. Значимость «упражнений у станка» и его научные принципы обучения стали классическими «правилами» профессионального балетного образования во всем мире и охватывают весь комплекс основных методов тренировки человеческого тела, включая ноги, талию и туловище. Сенсорные потребности нервных окончаний пальцев, сила ступней, ориентация пяток, положение лопаток и рук строго стандартизированы, что отражает уникальную эстетическую функцию балета. В любом танцевальном стиле динамическое равновесие достигается за счет центра тяжести. Однако одной из важнейших эстетических особенностей балета является исполнение на носочках, поэтому его также называют танцем на пуантах. Независимо от статической или динамической танцевальной позы, танцор использует пальцы ног только как опорную точку всего веса тела. Можно себе представить, насколько умело нужно управлять центром тяжести, чтобы выполнить особые требования к исполнению в балете. Судя по требованиям к навыкам для актеров-мужчин, независимо от того, стабильно ли они приземляются после прыжка в воздухе или после нескольких кругов быстрого вращения, они все равно не могут упасть. Это своеобразный строгий стандарт балетного мастерства, который заставляет добиваться равновесия танцора и породил целый набор вертикальных движений, подъемов и опусканий, а также транспозиций через положение ног, положение рук, основные движения и танцевальную осанку. Вследствие этого можно констатировать, что строгая базовая подготовка танцоров к управлению центром тяжести является неизбежным выбором для эстетики балета и является высшим приоритетом практики упражнений у балетного станка.

After hundreds of years of continuous development, barre exercises have become the starting point for teaching basic ballet skills. The article shows that the barre exercises are the perfect combination of the physical and aesthetic concepts of ballet training, which encourage the qualitative leap in ballet training technology.

Ключевые слова: Китайский балет, упражнения у станка, методы обучения балету.

Keywords: Chinese ballet, barre exercises, methods of teaching ballet.

本文通过“扶把练习的重大意义”、“重心与转换何以成为扶把练习的重中之重”、“重心确立与转换解析”、“重心训练的前提要素”这四个方面的阐述，择要论证《芭蕾基本功扶把练习的重中之重》这一论文主题。

一、扶把练习的重大意义

1661年，法国国王路易十四在巴黎创办了世界第一所皇家舞蹈学校，确立了芭蕾艺术的职业化训练和表演体系。历经几百年的不断发展，形成了以肢体外开为主导的“扶把练习”作为芭蕾基本功教学基础的切入点。可以说，把杆的专业化运用，是芭蕾训练的形体力学与美学理念的完美融合，促进了芭蕾训练技术的质的飞跃。“扶把练习”的这一重大意义和它的科学训练原理，成为全球芭蕾专业教育的经典“法则”，它涵盖了包括腿部、腰部、躯干等人体全方位的基础训练方法，细微至脚趾手指神经末梢的感觉要求、脚掌的力度、脚后跟的朝

向、肩胛骨与手臂的定位等均有严谨规范，无不体现出芭蕾特有的美学造化功能，其重中之重便是对芭蕾人体重心的科学确立与合理转换。

二、重心与转换何以成为扶把练习的重中之重

任何舞种都要通过重心来实现动态的平衡。但是，芭蕾最重要的一个美学特征是女演员在足尖上的表演，故又称其为足尖舞，无论静态或动态舞姿都需舞者仅以脚趾尖为整个身体重量的支撑点。可想而知，这需要何等精巧的重心掌控，才能完成芭蕾特定的表演要求。从对男演员的技能要求来看，无论腾空跃起之后的稳定落地或是疾速旋转数圈之后的依然定格不倒，这些专业化的审美讲究，依然还是重心使然，平衡造美。正是芭蕾特有的严酷技能标准，使它更为追求舞者重心与平衡的功效，催生了通过脚位、手位、基本舞姿，以及半脚掌或足尖的直立、起落、换位等一整套以肢体外开为手段的把上经典规程动作的严苛基础训练，不仅实现了对重心掌控能力的有效训练，并使舞者肢体的延展性和“语言化”表现技能得以完美呈现。很难设想，如果没有科学的重心确立与转换，何以达成芭蕾肢体的完美运用。或者说，一切都将大打折扣，甚至都将无从谈起。

由此可见，对舞者进行以肢体外开为手段的重心掌控的严苛基础训练，是芭蕾美学的必然选择，是芭蕾扶把练习的重中之重，其重要意义是为脱把练习和最终舞台表演奠定不可或缺的首要技能基础。

三、重心确立与转换解析

事实上，芭蕾训练是与人体自然形态截然不同的逆向性训练。例如，人的自然站姿无论徒手站立或扶助站立，都不会刻意追求脚下“外开”的形态。但芭蕾却与此截然相反，无论扶把练习或脱把练习，对脚的站位以及对脚在动态中的过程要求，一定是以外开为主导的五个基本脚位的交替变换。但万变不离其宗，“外开”始终是它的美学规则，并通过“外开”，实现它对重心的确立与转换，从而达成自如调节身体各部位重力支撑的功能，取得精准掌控身体重心的最佳能力。

从人体力学原理分析，当脚趾、脚掌、脚跟、膝盖、髋关节同步外开站立，就会形成以脚趾、脚掌、脚跟为支撑身体重心的外开着力点，进而有效规避人体自然形态下的生理凹凸或弯曲，最大程度地使身体重心处于垂直挺立状态，这正是芭蕾训练和表演所必备的基本形态。

从扶把或脱把练习“擦地”的训练过程中，更可清晰说明它对重心的转换规则。例如，从重心居中的“一位”或“五位”开始的“擦地”（Battement tendu），当动力腿擦出之前，首先就要将身体重心转换到主力腿上；当“五位”变换为“四位”时，则须将重心移至居中之后才可续接下一步。可以说，重心的确立与转换，贯穿于芭蕾扶把练习全套动作的全过程，正是扶把练习中对重心的严谨确立与转换，才能使后续的“划圈”（Rond de jambe）、“控制”（Adagio）、“小弹腿”（Battement frappe）、“大踢腿”（Grand battement jete）等动作的重心得以准确把握，从而为完成把下高难舞姿与技巧，取得事半功倍之效。

四、重心训练的前提要素

正确扶把是重心训练的重要前提要素。无论单手扶把或双手扶把，其扶把的概念定义是“扶”，而不是对把杆的依赖，更不是对把杆的拉扯和按压。

“扶”的概念，是为了及时调整和纠正重心的不当，而绝非是为了对重心的支撑。“扶”的最终目的是为了“不扶”。为了达到这一最终目的，它从以下四点构成了“扶把练习”中的重心训练的前提要素：

1、重心的形成基础

首先是从正确的站姿开始，要求耳、肩、臀、膝和脚腕处于同一直线，下颏微抬、两肩沉下、脖颈伸延、挺胸收腹收肋、骨盆端正、尾椎正对脚跟、脊椎挺立略作前移，使重心平置于大小脚趾和脚掌脚跟上，才能形成根基稳固的重心基础。

2、扶把的手型

扶把手型的正确与否，一定会关联到重心的对错。无论扶把动作如何变化，扶把手的五指应自然地轻搭于把杆。所谓“自然轻搭”，是指不可人为用力，更不可握住把杆，或按住把杆，或拉扯把杆。“握把”、“按把”、“拉把”是造成重心偏离的罪魁祸首，其危害不容小觑。

，往往造成离把即倒，难以正确完成把下动作的不良后果，致使舞姿歪斜，点线不符，平衡失控，旋转无根，弹跳懈坠，肢体无法协调等诸多习惯性连锁后遗症必定显露无遗。

3、合理的间距

面向把杆双手扶把的两手间距应与肩同宽，两臂肘关节自然垂下，不得外翘，手型依然只可自然地轻搭于把杆。侧对把杆的单手扶把，手型也是只可自然地轻搭于把杆，不可施加人为用力。

无论单手扶把或双手扶把，身体与把杆间距适中，约与小臂的长度相等，以便确保正确的站姿。尤其单手扶把时，身体与把杆的距离过小，往往导致扶把手的耸肩型态；距离过大，则又极易形成扶把手的“拉把”型态，且在动作变化时，又很容易形成“压把”状态。这些问题，无疑会导致站姿失准，重心失衡。为此，严格恪守不影响基本站立的正确姿势，尤其不能影响重心的垂直与稳定的站姿原则，才能达成“扶把练习”的合理间距。

4、把杆的设置高度

因人而异的把杆设置高度，是确立正确重心的重要因素。教学实践研究显示，在半脚掌或足尖状况下，如果把杆低于人体胯骨，往往造成被动撅臀和重心倾斜的情况；当把杆高于七位手的胳膊肘高度时，端肩便会下意识地随之出现，进而影响到肋侧和胯位的端正，造成躯干与重心的整体变异。所以，专业芭蕾院校大都根据演员或学生身高的不同，设有高低把杆或可调节高低的升降把杆，这也充分说明了把杆的设置高度，不可忽视因人而异的重要性。

结论

在各国语言对“芭蕾”这一语义名称的理解翻译中，蒙古语将其译做“延伸的舞蹈”，可谓入骨入髓，透彻至极。“延伸”二字形象而又生动地表达了芭蕾人体动作的唯美所在，这正是芭蕾的专业化训练体系自诞生以来，孜孜以求恒久不变的最高境界。为此，它必须刻意探究人体重心的精准确立，才能使“延伸”之美成为可能。例如，Rond de jambe、Battement fondu、Adagio、Arabesque 等所有在单腿上完成的舞姿或技巧，若无扎实的重心作用，何以创造延伸之美。

如前所述，重心使然，平衡造美，催生了芭蕾训练体系中的以重心与平衡贯穿始终的“扶把练习”，包括足尖鞋的发明，以及对把杆的科学运用，无不充分证明了“重心与平衡”，是芭蕾基本功扶把练习的重中之重。

参考文献：

《法国通史》/作者：张芝联/北京大学出版社 2009年9月。

СИНТЕЗ ЕВРОПЕЙСКИХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКОМ БАЛЕТЕ «ЗАЖГИ КРАСНЫЙ ФОНАРЬ»

中国芭蕾舞《大红灯笼高高挂》欧洲与民族传统的结合

«Зажги красный фонарь» – балет, созданный режиссером Чжаном Имоу. Он переделал сценарий своего фильма в сценарий. Он ввел много новых элементов: сюжетные линии, кинотехнику, сцены, включая традиционную китайскую оперу. Музыка Чэнь Цигана, поставленная Ван Юаньюанем и Ван Синьпэном, костюмы и декорации, а также сценография стали инновационными. Балет «Зажги красный фонарь» – это сочетание европейского балета и китайских национальных традиций.

《大红灯笼高高挂》是导演张艺谋创作的芭蕾舞剧。他将他的电影的剧本重新制作成剧本。他引入了许多新元素：故事情节，电影技巧，场景，包括中国传统戏曲。陈启刚的音乐，由王一元和王新平编舞，服装和风景，以及布景设计都变得创新。芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》是欧洲芭蕾舞和中国民族传统的结合。

Ключевые слова: китайский балет, Пекинская опера, народный танец, маджонг, тайцзицюань, традиционные китайские костюмы.

关键词: 中国芭蕾，京剧，民间舞蹈，麻将，太极，中国传统服装。

Балет «Зажги красный фонарь» был поставлен в 2001 году. В нем изображена трагическая история замужней женщины, угнетаемой старым феодальным обществом Китая. В нем представлена типичная китайская бытовая ситуация, таким образом раскрывается характерная повседневная жизнь средневекового Китая [2]. Чжан Имоу сохранил главных действующих лиц из своего одноименного фильма – старого мастера и трех жен и добавляет еще одного героя, определившего действие балета. Им становится любовник третьей жены – молодой человек, артист Пекинской оперы. Взяв за основу либретто сценария фильма, Чжан Имоу подчеркнул стремление главных героев к любви и свободе, несмотря на общественные предрассудки.

Обогащение образов и мыслей каждого персонажа осуществляется посредством использования танцевальных форм, языка тела персонажей, позволяя создать художественную среду для выражения противоречий и конфликтов. Отметим, что для этого используется также техника исполнения китайских теневых кукол. В третьем акте на сцене большинство танцев народных: соло, дуэты и различные групповые и коллективные танцы, включая танцы «Маджонг» и «Танца с длинными рукавами», все они очень оригинальны и имеют балетную структуру. Также вводится достаточное количество элементов из Пекинской оперы, старинные костюмы и традиционное освещение. Эти стилистические приемы призваны показать жизнь китайской женщины в условиях патриархальной семьи, возможность посмотреть со стороны, дать свою объективную оценку происходящим на сцене событиям.

Важное место в балете занимает музыка, специфика которой заключается во включении звучания определенных инструментов, мелодий, подчеркивая музыкальные характеристики героев или определенные ситуации. Музыкальная драматургия, когда речь идет о темах, характеризующих персонажей, на протяжении спектакля связана с конкретными звучаниями. Именно поэтому музыкальное сопровождение балета наполнено китайскими национальными мотивами. Композитор Чэнь Циган широко использовал китайскую Пекинскую оперу, народные песни, народные мелодии. В целом стоит отметить, значение этнической перкуссии, являющейся характерным «голосом» и визитной карточкой Китая. Так, известный композитор использовал современную интерпретацию звучаний традиционных китайских музыкальных инструментов, таких как эрху, суона и европейских, например, виолон-

чели. Традиционный китайский музыкальный инструмент шэн придает танцевальной драме особую художественную атмосферу.

С точки зрения визуального оформления сцены, здесь очень много красного цвета, черно-белой гаммы. Красный цвет в традиционной китайской культуре означает благоденствие и процветание, красный фонарь, ставший популярным символом китайской культуры во всем мире, имеет более глубокое философское значение: он символизирует богатство и успех. Однако в балете он символизирует не надежду, а контроль и власть внутри семьи. Его вывешивают внутри дома той жены, которую на следующую ночь выберет муж – господин. Это дает жене власть и статус первой всего лишь на одни сутки, поэтому все они плетут интриги, строят друг другу козни, чтобы стать привилегированной, хотя бы на один день.

Отдельного внимания заслуживают костюмы танцовщиц, представляющие собой наиболее яркое воплощение традиционной китайской культуры. Впервые в балете использовался китайский чонсам – красочный, изысканный, дополненный высоким разрезом. Чонсам – традиционная китайская женская одежда, подчеркивающая достоинство и красоту китайских женщин. Разрезы в костюме балета выше, чем в традиционном дизайне чонсам. S-образная форма придает свободу движениям рук и ног танцора, поэтому он не затрудняет танец, а, наоборот, улучшает визуальное восприятие и производит глубокое впечатление на аудиторию. Базовым цветом чонсам трех главных героинь является красный, желтый и зеленый, в то время как чонсам остальных танцоров – голубой.

Изюминкой балета «Зажги красный фонарь» является интеграция искусства Пекинской оперы в современный балет, которая включает китайскую музыку, объединяет оперу, каллиграфию и танец. Эта унаследованная форма искусства ярко демонстрирует классическую китайскую культуру [3].

Трагическая судьба персонажей, их эмоциональные переживания переданы в балете с помощью замечательного «танца маджонга», который объединяет в себе древнейшие традиции народной игры маджонг и гимнастики тай-чи. Маджонг символизирует порочность, азартность, печальный итог, а тай-чи символизирует обе стороны «Инь и ян», мужского и женского, темного и светлого.

Многочисленный реквизит балета характерен для китайской национальной культуры, использование которого является незаменимым вспомогательным средством раскрытия характеров. Например, большой красный фонарь – особенно очевидный символ, вокруг которого разворачивается сюжет балета и вершится судьба персонажей. Красный фонарь – это не только формальный визуальный элемент, но и образный символ, создающий атмосферу патриархальной семьи. Китайские паланкины, веера, плети, шали и другой реквизит играют очень важную роль в изображении персонажей и выражении эмоций, а также определяют судьбу героев и развитие сюжета [1].

Подводя итог, отметим, что балет «Зажги красный фонарь» сочетает в себе традиции Пекинской оперы и западного балета, интерпретируя тему феодализма в китайском обществе. Эта инновационная концепция позволила по-новому передать известную историю, рассказанную не только в одноименном фильме Чжана Имоу, но и в романе Су Туна «Жены и наложницы», показать несправедливость феодальных обычаев, силу чувств героев. Несмотря на использование иных культурных традиций, в балете ярко репрезентировано собственное культурное наследие, что позволило балету стать ярким примером формирования нового танцевального пространства и художественной формы для развития китайского балетного искусства.

Примечания

1. Ван Кэсинь. Исследование использования реквизита: на примере балета «Зажги красный фонарь» // Artist. 2021. № 04. С. 114-115. (на кит.: 王可欣. 道具运用研究 以芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》为例[J]. 艺术家. 2021. № 04. 114-115页). Wang Kexin. A study of the use of props: A case study of the ballet «Lighting the Red Lantern» // Artist. 2021. № 04. P. 114-115.

2. Ван Тин. Школа искусств и медиа Пекинского педагогического университета, высоко оценил работу танцевальной драмы «Зажги красный фонарь» // Молодой писатель.

2013. С. 197. (на кит.: 王婷. 北京师范学院艺术与传媒学院王婷对舞剧《点亮红灯笼》的作品赏析 // 青年文学家. 2013. 197页). Wang Ting. An appreciation of the work of Wang Ting from the School of Arts and Media of Beijing Normal University on the dance drama «Lighting the Red Lantern» // Young writer. 2013. P. 197.

3. Рен Бо. Использование элементов китайской культуры в балете «Зажги красный фонарь» // Drama House. 2021. № 29. С. 42-43. (на кит.: 任波. 从芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》看中国文化元素的运用 // 戏剧之家. 2021. № 29. 42-43页). Ren Bo. The use of Chinese cultural elements from the ballet «Lighting the Red Lantern» // Drama House. 2021. № 29. P. 42-43.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В БАЛЕТЕ «МЭЙ ЛАНЬФАН»**REPRESENTATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE BALLET «MEI LANFANG»**

Мэй Ланьфан (梅兰芳) является знаменитым китайским мастером Пекинской оперы. Балет «Мэй Ланьфан» сочетает в себе традиции китайской Пекинской оперы и западное балетное искусство, интерпретируя удивительную жизнь мастера Мэй Ланьфан. Рождение и успех балета «Мэй Ланьфан» имеет огромное значение для развивающегося китайского балета. В статье автор анализирует воплощение китайских национальных традиций в этом балетном спектакле с точки зрения танцевальных движений, поз, костюмов, реквизита, музыки и т.д.

Mei Lanfang is a famous master of Beijing opera. Ballet «Mei Lanfang» is a combination of Beijing opera traditions and European ballet art that interprets the amazing life of Mei Lanfang. The success of Mei Lanfang ballet is of great importance for evolving Chinese ballet. In the article the author analyzes the Chinese national traditions that present in this ballet performance through the dance moves, poses, costumes, props and music.

Ключевые слова: Китайский балет, Мэй Ланьфан, балетный спектакль, Пекинская опера, национальные традиции, художественное слияние.

Keywords: Chinese ballet, Mei Lanfang, ballet performance, Peking Opera, national traditions, artistic fusion.

Китайский национальный балет «Мэй Ланьфан» («梅兰芳») – очень представительная работа балетной труппы Гуанчжоу (广州芭蕾舞团). В отличие от других балетов, сценический образ Мэй Ланьфан выполнен пятью актерами, причем один актер-мужчина играет Мэй Ланьфан в реальной жизни, а четыре актрисы играют четыре роли, восходящие к четырем пьесам Пекинской оперы, которые играл Мэй Ланьфан.

Мэй Ланьфан (1894-1961) в жизни красивый, умный, смелый и эмоциональный человек. Балетмейстер смело использовал идею «5 актеров вместе создают образ одного персонажа», что позволило зрителям наслаждаться общим художественным образом господина Мэй Ланьфана, очень богатым и красочным.

Специалисты отметили, что была выбрана сложная тема для постановки балета. Сценарист и режиссер балета «Мэй Ланьфан» Вэнь Чжэнь (文祯亚) написал: «Жизнь господина Мэй Ланьфана создала множество жизнеподобных персонажей и героев, в полной мере воплощающих виртуозность мастера Пекинского оперного искусства, что привлекает меня, но еще важнее именно его харизма личности. Нетрудно заметить, что его благородная личность, передана через прекрасное искусство. У некоторых людей в современном обществе, которые полагают себя художниками, но в стремлении к славе и богатству беспринципны, даже ненасытны, что действительно ужасно. Именно по этой причине необходимо оживление. Истинный художник должен обладать пониманием высокой нравственности искусства. Я никогда не ценю временное волнение, но восхищаюсь теми, кто работает молча, потому что, обладая в своем теле безграничной энергией и благородным характером, они являются настоящими столпами карьерного роста» [5, с. 61].

В Китае нет человека, который не знает имени Мэй Ланьфана – самого известного мастера Пекинской оперы. Мэй Ланьфан начал изучать Пекинскую оперу в возрасте 8 лет, в возрасте 9 лет начал изучать цинь (青衣, вид женских ролей в Пекинской опере), затем хуадань (花旦, вид женских ролей в Пекинской опере), в возрасте 10 лет он впервые выступил на сцене, и только в 1938-1945 годах из-за начавшейся японской оккупации, он оставил сцену, чтобы не выступать для японских солдат. В качестве акта сопротивления он отрастил

усы, что не могло сочетаться с ролями дань (旦角, общее название видов женских ролей в Пекинской опере). На сцену он вернулся только по окончании Второй мировой войны в 1945 году, и больше не покидал её до самой смерти. 8 августа 1961 года Мэй Ланьфан скончался в Пекине из-за болезни в возрасте 67 лет.

За свою жизнь Мэй Ланьфан сыграл более чем в 400 постановках, более 100 из которых ставились постоянно. Наиболее знаменитыми работами являются «Опьянённая фрейлина» («贵妃醉酒»), «Прощай моя наложница» («霸王别姬», или переводится как «Прощание всемогущего Ба-вана с любимой»), «Му Гуйин принимает командование» («穆桂英挂帅»), «Меч вселенной» («宇宙锋»), «Дайной хоронит цветы» («黛玉葬花») и другие. Мэй Ланьфан обучил более 100 студентов, передав им свое мастерство. Кроме того, новаторские разработки Мэй Ланьфан в гриме, костюмах, головных уборах и жестах обогатили амплуа дань (旦角) Пекинской оперы, он впервые добавил музыкальный инструмент эрху в аккомпанемент Пекинской оперы. Также он разработал «три пункта китайской драмы», которые обогатили теоретическую систему китайского оперного спектакля, внес целый ряд новшеств в китайскую оперу. За более чем 50-летнюю сценическую жизнь, развил и совершенствовал певческое и исполнительское искусство Пекинской оперы амплуа дань (旦角), сформировал уникальный стиль художественной школы, известной как «Мэй пай» (梅派 или жанр Мэй).

Инновационное Пекинское оперное искусство Мэй Ланьфан – это не только вершина Пекинской оперы и всего китайского оперного искусства, но и одна из трех основных исполнительских систем в мире. Мэй Ланьфан является первым человеком, который открыл Пекинскую оперу миру и популяризовал традиционное китайское искусство в других странах, он выступал не только в Китае, но и в СССР, США, Японии. Поэтому важным будет рассказать о Пекинской опере.

Пекинская опера является драгоценным национальным культурным наследием Китая и называется так потому, что как самостоятельный театральный жанр она родилась и сформировалась в Пекине, существует уже более 200 лет. В ней сохранились китайские национальные традиции, культура и искусство. Поэтому использование в балете сюжета о мастере Пекинской оперы, объективно говоря, очень трудно.

Пекинская опера включает чан (唱: пение), нянь (念: чтение), цзо (做: исполнение), да (打: боевые и военные сцены), где основным является пение, а в балете, как мы знаем, артисты не поют. В этом заключается первая трудность. Во-вторых, герой в Пекинской опере раскрывается через шоу (手: жест), янь (眼: глаза, взгляд), шэнь (身: тело), фа (法: техника), бу (步: шаги), а движение танца в Пекинской опере имеет особенности нин (拧: скручивания), цин (倾: наклон), юань (圆: округления), цюй (曲: изгибы). Именно это отличает китайский балет от традиционных европейских движений, таких как вывернутость ног, напряженность и вертикальность тела. В целом в балете сформирован художественный образ Мэй Ланьфана, однако специалисты были больше озабочены тем, как ввести в балет дуэтные танцы. В балете дуэтный танец как совместный танец двух главных героев, по сути, стал неотъемлемой частью балетного спектакля. «То есть в балете "Мэй Ланьфан" люди, по-видимому, больше озабочены тем, кто будет играть главную героиню, потому что этот персонаж для композиции дуэтного танца и композиции всего балета будет иметь решающее значение» [7, с. 17].

В балете «Мэй Ланьфан» четыре балерины, которые составляют дуэтный танец с Мэй Ланьфаном, художественные образы Пекинской оперы, сформированные Мэй Ланьфаном – Юй Цзи (虞姬) в «Прощай, моя наложница» («霸王别姬»), Чжао Яньжун (赵艳蓉) в «Меч вселенной» («宇宙锋»), Ян Юйхуань (杨玉环, или Ян Гуйфэе – 杨贵妃) в «Опьянённая фрейлина» («贵妃醉酒»), МУ Гуйин (穆桂英) в «Му Гуйин принимает командование» («穆桂英挂帅»). С четырьмя балеринами вместо «героини» строится дуэтный танец балета, в композиции отношения между персонажами балета, и в структуре танца спектакля совершенно новые. К четырем балеринам относятся героини, так что образ героини разбавляется, и в то же время выделение героя Мэй Ланьфан, несомненно, соответствует творческой ин-

терпретации его личности. Четыре персонажа, представляющие героиню, сами по себе являются образами Пекинской оперы, созданными Мэй Ланьфаном. В балете настоящий Мэй Ланьфан и Мэй Ланьфан, исполнивший Пекинскую оперу, составляют дуэтный танец, в результате чего сюжет балета имеет морфологические характеристики «пьес в пьесе». Кроме того, дуэтные танцы самого Мэй Ланьфана и его ролей стали структурным ядром всего балета. Тем самым, балет «Мэй Ланьфан» действительно стал драмой с танцевальными характеристиками [7, с. 17].

Балет «Мэй Ланьфан» состоит из трех актов. В первом акте – две сцены, в первой – Мэй Ланьфан представляет уникальную сценографию Пекинского оперного искусства. Блистательные женские образы искусства Древнего Китая, любимые Мэй Ланьфаном, предстают перед зрителями. Пекинское оперное искусство широко и глубоко показано во второй сцене первого акта, в которой представили деятельность и достижения Мэй Ланьфана в США.

Во втором акте балета рассказывается история жизни Мэй Ланьфана во время войны. Японское вторжение в Китай вынудило Мэй Ланьфана, находящегося на пике творчества, решительно прекратить свою театральную деятельность. Это стало отражением и символом национального духа китайских художников. Мэй Ланьфан, который любил оперу больше, чем жизнь, испытывал боль из-за невозможности выступать на сцене.

В третьем акте Китай освобождается, и вся страна ликует. В это время Мэй Ланьфан покорил очередную творческую вершину. Он занимался обучением талантливых молодых людей, передавал свой опыт и знания, чтобы сохранить традиции национального искусства. Когда исполнительское искусство Мэй Ланьфана достигло пика, болезнь поразила его. Поколение мастеров с глубокой печалью смотрят, как покидает мир великий художник и художественный образ, созданный им. «Весьма ценно взять за основу структуры балета художественный образ Пекинской оперы Мэй Ланьфана. Балетный спектакль «режет» с точки зрения Мэй Ланьфан, через его оформление четырех амплуа дань, и наконец, представляет художественный стиль "Мэй пай"» [6, с. 26].

Дуэтный танец «соревнования» Мэй Ланьфана и Ч. Чаплина, по существу является демонстрацией контраста восточного и западного исполнительского искусства, а также признанием Западного мира Востока. Можно сказать, что с помощью балета для формирования образа Мэй Ланьфан происходит столкновение и взаимодействие китайской и западной культур, а «постановка такого танцевального сюжета также делает формирование балетной лексики Мэй Ланьфан более уместным, естественным и тонким» [6, с. 26].

Дуэтный танец Мэй Ланьфана со своим сердцем – это истинное изображение нежелания Мэй Ланьфана идти на компромисс, не терять достоинство в своем внутреннем мире, демонстрируя свой национальный дух и патриотизм. Экстернализовать «внутренний мир» Мэй Ланьфана и вступить с ним в диалог, так что «отношения взаимодействия» между Мэй Ланьфан и четырьмя амплуа дань образовали определенную внутреннюю последовательность. Это не только обогащает образную динамику темы балета, но и усиливает стиль темы [6, с. 26]. Балет «Мэй Ланьфан» не просто ставит Пекинскую оперу на сцене, но использует разнообразные формы, чтобы объединить их, посредством смелых инноваций, принести зрителю новый эстетический опыт.

В творческой концепции создатели балета пытаются выразить и интерпретировать китайскую традиционную культуру в форме балета. На основе уважения к законам искусства балета, интеграции уникальной эстетики и ценностей китайской культуры был создан классический национальный китайский балет [2].

Музыка, написанная для балета, также представляет собой интеграцию традиционной музыки цзинху (京胡) и западных щипковых инструментов. Композитор балета Лю Тинъюй (刘廷禹) использовал транспозицию и другие техники для воссоздания традиционной музыки Пекинской оперы. Он вложил в симфонию Пекинское оперное пение, инструментальную музыку, чтобы музыка балета имела не только грандиозное и выразительное звучание, но и передавала атмосферу музыкальных инструментов Пекинской оперы, чувство ритма.

В хореографии балетмейстеры использовали технику слияния, чтобы балетные движения передавали утонченность и сдержанность черт персонажей Пекинской оперы [2]. Язык танца Пекинской оперы тяготеет к простоте, балетмейстер подверг трансформации движения верхней части тела, жесты соединены с чертами танца пекинской оперы – нин (拧: скручивания), цин (倾: наклон), юань (圆: округления), цюй (曲: изогнутый), а движения ногами сохраняли вывернутость и напряженность балета. Каждая из четырех героинь имеет свой танцевальный реквизит, который также взят из Пекинской оперы. Движения Пекинской оперы верхней части тела и танец в пуантах хорошо дополняли друг друга [7, с. 18].

Дизайн одежды был новый, но в нем сохранились характерные элементы традиционных костюмов Пекинской оперы. Это позволило выполнить две задачи: подчеркнуть очарование костюмов Пекинской оперы и не мешать исполнению различных движений танцов [2].

Традиционные черты Пекинской оперы также используется в большом количестве сценических декораций, создавая национальный стиль китайского балета. Так, например, сценический реквизит использует стол и два стула, что было характерно для Пекинской оперы.

Балет «Мэй Ланьфан» использовал пуанты для интерпретации китайской Пекинской оперы, что отражало удивительную драматическую жизнь поколения мастеров Пекинской оперы Китая. Балетмейстеры смело сочетали два разных стиля искусства – западный балет и пекинскую оперу [1, с. 106]. Балет «прорвался» сквозь концепцию времени и пространства, позволив Мэй Ланьфан появиться на сцене вместе с четырьмя персонажами, которых он сыграл в Пекинской опере. Исполнение в манере «пьес в пьесе» позволяет зрителю понять мысли и эмоции персонажей по танцевальным движениям, художественным образам и характеристикам четырех героинь, психологическом контрасте, в целом «выводит искусство господина Мэй Ланьфана в изысканное и возвышенное художественно-эстетическое царство» [4, с. 100].

Таким образом, балет «Мэй Ланьфан» – уникальный китайский современный балет, основанный на Пекинской опере, представляющий собой произведение национального балета [3, с. 27]. Его создание и успех имеют большое значение для усилий по формированию национального балета и постепенному созданию Китайской школы балета.

Примечания

1. Дьяконова Л. Т. Архаичный танец: к постановке проблемы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6-1(12). С. 74-76.

2. Цзя Чао. Анализ классических репертуара китайский балет // Северная музыка. 2015. № 35. С. 11-12. (на кит.: 贾超. 中国芭蕾舞剧经典作品评析 // 北方音乐. 2015. 35(011):12.). Jia Chao. Analysis of Chinese ballet classics // Northern music. 2015. № 35. P. 11-12.

3. Тянь Вэйвэй. Исследование о практике и значении создания оригинального китайского балета. Шаньдун : Шаньдунский Педагогический Университет. 2010. 52 с. (на кит.: 田巍巍. 中国原创芭蕾舞剧创作实践及其意义研究. 山东师范大学. 2010. 52页.). Tian Weiwei. Study on the practice and significance of Chinese original ballet theatre creation. Shandong Normal University. 2010. 52 p.

4. Вань Ган. Расцвет «отечественного балета» как на мой взгляд // Газета Цюнчжонской академии. 2010. (03). С. 99-101. (на кит.: 万刚. «国产芭蕾» 兴起之我见 // 琼州学院学报. 2010(03):99-101.). Wan Gang. The heyday of the «national ballet» as in my opinion // Qiongzhou Academy Newspaper. 2010. (03). P. 99-101.

5. Вэнь Чжэнья. Рассказ о создании балета «Мэй Ланьфан» // Искусство Гуандуна. 2001. (04). С. 60-61. (на кит.: 文祯亚. 芭蕾舞剧《梅兰芳》创作谈 // 广东艺术. 2001, 000(004):60-61.). Wen Zhenya. Talk about the creation of the ballet «Mei Lanfang» // Guangdong ar. 2001. (04). P. 60-61.

6. Юй Пин. Об обзоре десяти лучших балетов современного Китая // Исследование современного танцевального искусства. 2018. №. 3(02). С. 19-37. (на кит.: 于平. 关于当代中国十大芭蕾舞剧的述评 // 当代舞蹈艺术研究. 2018. №. 3(02):19-37.). Yu Ping. About the review of the Top Ten Ballets in Contemporary China // Journal of Contemporary Research in Dance. 2018. V. 3(02). P. 19-37.

7. Юй Пин. «Мэй Ланьфан» - балет для показа мастера национальной пекинской оперы // Танец. 2001. № (05). С. 17-18. (на кит.: 于平. 《梅兰芳》用芭蕾舞剧演绎国剧大师 // 舞蹈. 2001(05):17-18.). Yu Ping. «Mei Lanfang» uses ballet to perform the master of national beijing opera // Dance. 2001. (05). P. 17-18.

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ В БАЛЕТЕ
«ПРАЗДНОВАНИЕ КИТАЙСКОГО НОВОГО ГОДА»

民族芭蕾舞剧《过年》

Статья посвящена исследованию народных традиций в китайском балете. Анализируемый балет создан на основе русского балета «Щелкунчик». В ходе многолетнего опыта Центральная балетная труппа Китая постепенно сформировала свой собственный уникальный художественный стиль. Интеграция элементов китайской культуры в западную классическую музыку прекрасно представляет этот замечательный балет, сочетающий китайский и западный стили.

此文章研究了民族芭蕾舞剧《过年》。这部芭蕾舞剧是根据俄罗斯芭蕾舞剧《胡桃夹子》改编的。通过中央芭蕾舞团多年的经验积累，逐渐形成了自己独特的艺术风格。将中国文化元素融入西方古典音乐中，结合了中西方的风格，完美地呈现出这一精彩的芭蕾舞剧。

Ключевые слова: китайский балет, Центральная балетная труппа, репрезентация, китайские костюмы, китайский календарь, интеграция, Щелкунчик.

关键词: 中国芭蕾舞团, 中央芭蕾舞团, 代表, 中国服装, 中国日历, 整合, 胡桃夹子。

«Празднование китайского нового года» – это балет, созданный Центральной балетной труппой, премьера которого состоялась в Пекине в 2010 году, монтаж и режиссура – Чжао Мина, Ван Юаньюаня, Фэн Ина. Балет поставлен на музыку «Щелкунчика» П.И. Чайковского, но тема и сюжет – традиции празднования Нового года в Китае. Новый год – это очень важное время, когда вся семья должна быть в сборе, чтобы всем вместе провести ритуалы для лучшей жизни в предстоящем году. Для китайского народа этот праздник означает семейную гармонию, единство и благополучие. Сегодня этот балет ставят на самых значимых фестивалях, чтобы показать специфику и чувства китайцев, связанные с этим праздником.

Балет разделен на два акта. Первый акт начинается на оживленной Новогодней храмовой ярмарке. Перед ларьком с красными фонариками проходит множество людей, которые оживленно покупают новогодние товары, поздравляют и благословляют друг друга. Вокруг старого дедушки собрались дети, с удовольствием слушая его рассказ о новогоднем звере нень шоу. Нень шоу – это злой зверь из народной мифологии и древних легенд, который обычно приходит в канун Нового года. Он боится всего красного, поэтому для того, чтобы изгнать его и весело встретить праздник, люди пускают хлопушки и петарды.

На детях надеты зодиакальные маски, они приветствуют приход Нового года, резвясь в снегу. «Марш» в оригинальной версии балета «Щелкунчик» был заменен на уникальный «Зодиакальный танец». Двенадцать актеров в масках весело танцуют на храмовой ярмарке, передавая атмосферу новогоднего карнавала. Здесь зодиак является элементом и символом традиционной китайской культуры [3].

Второй акт начинается со спора между Туантуанем и Юаньюань – главных действующих лиц. В канун Нового года иностранный друг, приехавший на Новый год в Китай, подарил Юаньюань игрушку – Щелкунчика, а Туантуан немного позавидовал. Он тоже хочет получить такой волшебный подарок, но после небольшой потасовки сердитый Туантуан покидает Юаньюань.

Следующая сцена – сон Юаньюань, заснувшей, держа в руках Щелкунчика. Во сне Туантуан превращается в новогоднего зверя нень шоу, чтобы украсть Щелкунчика, а Щелкунчик превращается в человека, чтобы помочь Юаньюань сражаться с новогодними зверя-

ми. В это же время появляется журавль, который помогает Юаньюань победить новогоднего зверя [2].

Наиболее достойным упоминания здесь является то, что групповой танец журавля адаптирован из классического танца снежинок, а сцена сна загадочна и прекрасна. Журавль олицетворяет чистоту, символ надежды. После того, как новогодние звери, сражающиеся нунчаками – китайское холодное оружие – были отбиты, Юаньюань и Щелкунчик последовали за Королевой Журавлей в Фарфоровое королевство.

Волшебство Фарфорового королевства и специфика национальной китайской культуры передана народными танцами «Фува», «Танца с веерами», танца народности «Сычжоу», танца «Воздушных змей». В конце концов, когда Юаньюань проснулась в Новом году и поняла, что это был сон, ей стало жаль Туантуана. Она также поделилась Щелкунчиком с Туантуаном, а семья приветствовала Новый год звуками петард [2].

В русском балете «Щелкунчик» – аристократические придворные костюмы, а одежда актеров в балете «Празднование китайского нового года» – очень яркая, пестрит великолепными цветами, кроме того использованы маски из Пекинской оперы, традиционная одежда поздней династии Цин, украшения из китайских узлов и другие узнаваемые символические элементы. Среди них китайский узел является наиболее представительным, он символизирует удачу, благоденствие и процветание.

На наш взгляд, главное отличие балетов заключается в показанной идее. «Щелкунчик» – один из самых известных русских балетов также самый известный балет-сновидение на тему Рождества. Он повествует о любви и о чуде, которое может произойти в рождественскую ночь, а также о бессмертии души. Основная концепция китайского балета «Празднование китайского нового года», действие которого разворачивается на фоне Пекинского храма, заключается во включении элементов собственной культуры в хореографию балетных движений: выражение китайских мыслей и чувств через национализированные балетные движения. В этом проявляются различия между балетами. Конечно, в национальном китайском балете было сохранено множество элементов западного балета, в частности, реквизит и движения классического танца на пуантах.

Балет «Празднование китайского нового года» привносит форму балета в содержание китайской праздничной культуры, находит соответствующую театральную логику для танцевальной драмы. В августе 2019 года на прошедшей Национальной конференции директоров по культуре и туризму было упомянуто о необходимости содействия инновационному развитию цифровой культурной индустрии. Балет «Празднование китайского нового года» был включен в проект по превращению балета в 3D-анимационный фильм-балет [4].

Хореографы и режиссеры рассмотренного нами балета гармонично интегрировали элементы китайской культуры с помощью декораций, костюмов, реквизита, народных танцев [1]. Этот синтез позволил продемонстрировать зрителям особенности китайского мировоззрения, традиций народного празднования нового года в Поднебесной. Благодаря этому, национальный китайский балет получил признание у западной и мировой публики, неоднократно был показан на мировых сценических площадках.

Примечания

1. Рува. Изучить использование элементов традиционной китайской культуры при создании и редактировании национальных балетных произведений. Гуанчжоу : Университет Гуанчжоу, 2019. (на кит.: 鲁娃, 《探索中国传统文化元素在民族芭蕾作品创编中的运用》, 《广州大学》, 2019). Lu Wa. Explore the use of traditional Chinese cultural elements in the creation and editing of national ballet works. Guanzhou : University of Guanzhou, 2019.

2. Цзинь Лянкуай. Балет «Празднование китайского нового года» ставится в Пекине // Информационное агентство Синьхуа. 04.01.2021. (на кит.: 金良. 芭蕾舞剧《过年》在京上演 // 新华社, 04.01.2021). Jin Liangkuai. The ballet «Chinese New Year» is staged in Beijing // Xinhua News Agency. 04.01.2021.

3. Чэнь Сицзин. «Рождественский балет» превратился в китайский «Новогодний спектакль» // Китайская художественная газета. 21.12.2010. (на кит.: 陈思静, 《圣诞芭蕾》变

身地道中国《过年戏》// 中国艺术报社. 21.12.2010). Chen Sijing. «Christmas Ballet» transformed into a Chinese «New Year Drama» // China Art Newspaper. 21.12.2010.

4. Чжан Юэ. Представление очарования балета и китайской культуры на большом экране // Китайская художественная газета. 06.08.2019. (на кит.: 张悦. 将芭蕾魅力与中国文化辉映呈现于大银幕 // 中国艺术报社. 06.08.2019). Zhang Yue. Presenting the charm of ballet and Chinese culture on the big screen // China Art Newspaper. 06.08.2019.

**КИТАЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ,
ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ****CHINESE THEATER: HISTORY, DEVELOPMENT STAGES**

В статье рассматривается история, этапы и особенности развития театрального искусства Китая, приводятся основные достижения китайского театрального искусства, которое формировалось на протяжении тысячелетий. Также характеризуются некоторые виды театрального искусства китайского традиционного театра: куньцзюй, пекинская опера.

The article discusses the history, stages and features of the development of the Chinese theatre, presents the main achievements of Chinese theatrical art, which has been formed over thousands of years. Some types of theatrical art of the Chinese traditional theater are also characterized: kunqu, Peking opera.

Ключевые слова: Китай, Китайский театр, история искусства.

Key words: China, Chinese theater, art history.

Формирование китайского театра началось около четырёх тысяч лет назад. Первые театральные представления проявились в религиозных и шаманских ритуалах, которые исполнялись в княжеском дворе. В действиях участвовали шуты, актёры (чан-ю) и комические герои (пай-ю). Театрализации подверглись народные обряды и празднества. В ритуале «покойничьи игры» в подражательной манере демонстрировались поступки и славные дела покойного.

Со становлением империй театр приобрел свои виды и особенности представлений. В развитии театрального искусства Поднебесной можно выделить несколько периодов становления (Ханьская эпоха, Суйская эпоха, Танская эпоха, Сунская эпоха, Юаньская эпоха, Минская эпоха, Цинская эпоха).

В научных источниках существуют несколько точек зрения относительно зарождения китайского театра. Существуют сведения о том, что драма в Китае сформировалась примерно к XI-XII векам. В то же время китайский исследователь Сюй Цянь обращает внимание, что в период между династиями Цинь (246-207 гг. до н.э.) и Хань (II в. до н.э. – III в. н.э.) оформился жанр байси (白起) («сто театральных представлений»).

Представление байси композиционно включает в себя народные напевы, танец, музыкальное сопровождение, представления театра теней, марионеток.

Название кукол используется в кукольном театральном искусстве: муоу (木偶), означающее «деревянные идолы» – марионетки. В суйскую эпоху (420-479 гг.) марионетки использовались в театральных и ритуальных представлениях. Позднее на основе постановок сформировался кукольный театр, основой которого также считаются песенно-танцевальные и цирковые представления [8; 12].

Как отмечают в своих исследованиях М.Т. Родина, С.А. Серова, в танский период (VII-X вв.) сформировались спектакли, представляющие собой диалоги сатирического характера, называемые цанцзюй. В таких представлениях участвовало двое актеров: зачинщик смешных историй и исполнитель этих ситуаций. Действие происходило в диалоговой форме.

В эту эпоху характерным для представлений становится сочетание нескольких видов искусства, использование фиксированных амплуа. Театр танского периода способствовал формированию единой художественной формы, развившейся в театре си цзюй (戏曲 «представления и мелодии»).

Представления танского периода строятся на основе эпизодов, не образуя единого целого спектакля. В данном театре применяются сценические костюмы, грим, бутафория. Пред-

ставления этой эпохи сочетают различные виды искусства, с использованием закрепленных амплуа, сценических костюмов, грима, масок [8; 9].

В сунскую эпоху (X-XIII вв.) происходит фиксация амплуа с названиями. В представлениях цзацзюй – пьесы, меньше по продолжительности, чем остальные пьесы, устанавливается строгое соблюдение каждым актером определенного амплуа. Они представляли собой фарсовые пьесы, состоящие из трех не связанных между собой действий. В представлении участвуют четыре-пять актеров, исполняющие конкретные амплуа: мони актер, руководящий действиями на сцене. Происхождение названия этого данного амплуа происходит от термина мо – окончание. Мони играет заключительный сольный танец во вступлении к пьесе; фуцзин – комический герой, зачинщик смешных ситуаций; чжуандань – первое женское амплуа, которое исполнялось преимущественно мужчиной. Позднее, женские роли начинают исполнять женщины, утверждается новое наименование для всех ролей «дань»; чжуангу (переодетый в чиновника) – играющий государственных служащих, чиновников; фумо – смешит, веселит, развлекает, подшучивает над всеми.

По мнению С.А. Серовой, музыкальные партии в соответствии с звуковыми переходами инь-ян (мужское и женское начала) характеризуют мужские и женские амплуа китайского традиционного театра [10].

В сунскую эпоху происходит фиксация текстов и интерпретация сюжета. Основой для представлений являлись сюжеты народных сказителей, исполнялись несколькими актерами с применением танца, рассказа, пения и музыкального сопровождения [3; 4].

По мнению российских исследователей М.Т. Родиной и С.А. Серовой, в сунский период в театральном искусстве формируются художественно-исполнительские формы, используемые в традиционном театре, таких как дацуй (большая музыкальная пьеса), шочан (песенно-повествовательный рассказ), чжугундяо (тонические мелодии) [9; 10].

Наибольшую значимость в развитии театральной культуры Поднебесной несёт в себе юаньская эпоха (XIII-XIV вв.) или как её ещё называют «золотой век драмы» [14]. По мнению В. Сорокина и Линь Биня, Юаньская драма представляет собой тип литературных произведений, созданных отдельно для театра. Главенствующее место занимают арии, поскольку от них зависит сценический эффект цзацзюй. Театр этого периода формировал эпохальную основу для творческой деятельности, в которую вошли литературно оформленные, записанные пьесы [5; 11].

Персонажи классифицируются по возрасту, характеру, социальному статусу и положению в пьесе, а играющие их актеры – по манере держаться на сцене, внешности, походке, голосу и костюмам. В тексте пьесы амплуа закрепляются за героями, что дополнительно характеризует персонажа. В юаньской драме главными амплуа становятся мо – мужские роли, дань – женские роли и цзин – отрицательные персонажи.

Сцена отделена от зрительского пространства небольшой загородкой. Сцена в китайском театре создавалась на возвышенности, рассмотреть происходящее возможно с трех сторон, форма конструкции была квадратной. По мнению многих востоковедов, в том числе и С.А. Серовой, сцена представляла два начала Инь и Янь (Земля и Небо). Сцена традиционного театра являлась моделью мира [3]. В театральном представлении использовали простейший реквизит – стулья, столы, чашки и так далее. Цветным гримом, распространившимся в традиционном китайском театре, обозначали отрицательных героев. Для музыкального сопровождения пьесы использовались духовые, смычковые, ударные музыкальные инструменты: Пьесы исполняются в сопровождении некоторого флейт, барабанов, кастаньет подчеркивающие тональность, ритмичность спектакля.

Большинство сюжетных линии заимствованы из исторических и народных произведений. Основной чертой китайского традиционного театра является обращение нескольких авторов к одной теме и сюжету.

В юаньскую эпоху применяются сложившиеся амплуа: положительный и отрицательный герои; второстепенные персонажи; комическая роль; пожилой человек; комик; положительная героиня; служанка; пожилая женщина. Сегодня в китайском традиционном театре сохраняется система амплуа, сохранившаяся со времен Юань [5; 9].

С.А. Серова обращает внимание на синтетический характер актерского искусства. По мнению исследователя, произведения основываются на чередовании вокальной партии, разговорной речи, танца и пантомимы. Элементы представления не имеют самостоятельности, а образуют единую систему при воспроизведении пьесы. Актер на сцене выполняет несколько задач, то есть он должен свободно петь, танцевать, декламировать, владеть акробатическими навыками, передавать настроение героя при помощи мимики. Подобного рода синтез искусств, утверждаясь в театре юаньского периода, сохраняется и в настоящее время в китайском традиционном театре [7; 8; 9].

Несмотря на то, что характерные элементы традиционного театра сформировались в юаньскую эпоху, театр постоянно совершенствовался несколько столетий. Модернизация коснулась таких составляющих, как актерское мастерство, искусство грима, костюмов, вокально-исполнительская школа. Современный традиционный сохраняет сформированные черты (амплуа, композиции, состав пьес, музыкальное сопровождение).

В последующую эпоху Минской династии (XIV-XVII вв.) формируются местные театры. Крупнейшими из них являются иянский и куньшаньский. Первый формируется и получает название в провинции Цзянси, позднее были сформированы труппы театра. Для иянского театра свойственны народные сюжеты, мелодий и песни. Актеры исполняют произведения преимущественно в стихотворной форме, дробя арии на несколько частей, дополняя фрагментами разговорной речи, передавая содержание арии, что придавало арии более яркой окраски. Можно сказать, что иянский театр является родоначальником направления местных видов китайского традиционного театра.

Куньшаньский театр был создан во второй половине минской династии, предназначался для высших слоев общества. Основой этого театра являлись мелодии северных и южных районов с народными напевами. Главное место в представлениях этого периода предназначалась пению и оркестровым партиям [1; 2].

Среди особенностей куньшаньского театра выделяют: роль музыки; сложность музыкального языка; национальная вокально-исполнительская техника. Партии состоят из «цепочки» арии с многовариантностью темы. Тексты произведений представляют собой стихосложение на литературном языке, трудно воспринимаемым на слух [1].

Многие современные исследователи также выделяют общие черты китайского традиционного театра, не относя их к определенной эпохе. Так Сиэ Вэй в своем труде «Национальные особенности китайского театрального искусства» представляет систематизацию черт, таких как использование национальной музыки для сопровождения театрализованных представлений, воспроизведение элементов национальной оперы [13].

Оформившись в своих основных чертах, китайский традиционный театр получает дальнейшее развитие уже в следующую цинскую эпоху.

В период династии Цин (XVII-XX вв.) разнообразие театров достигало свыше трехсот видов, ведущим из которых является анхойский. В этом виде театра создается четкое построение спектакля, который демонстрирует небольшую по продолжительности пьесу, представляющую полноценное произведение или отрывок из него. Спектакли такого театра синтезируют в себе кушаньские мелодии и народные песни. Подобное сочетание классического, аристократического и народного также использовалось в сценическом искусстве, костюмах и гриме. На современном этапе развития анхойский национальный театр наиболее популярен чем другие виды традиционного театра, за исключением пекинской драмы [5; 6; 7].

В данную эпоху расцвета достигла опера куньцзюй. Развитие театрального искусства проявилось в появлении драматургами, создававшими литературные произведения и театральные постановки. Драматурги создавали своего рода «коллективы». Результатом деятельности таких коллективов стало создание реалистичных литературных образов, показывающие острые проблемы китайского традиционного общества [8].

В этот период репертуар придворного театра сложился к времени правления Цянь Луня (1736-1795 гг.). В нем можно выделить два направления: церемониальное и развлекательное. Первые создавались по указу императора и использовались на дворцовых торжествах. Основой сюжетов таких представлений являлось жизнеописание императора. Ответвлением

церемониальных представлений является «великие драмы», содержащие в себе легенды и исторические события. Развлекательные представления создавались в народных массах [4].

Национальное значение в Цинскую династию приобретает Пекинская музыкальная драма. Опера вобрала в себя нормы традиционных театров [15]. Театр Пекинской оперы строго каноничен и символичен, включает в себя музыку, поэзию, танец, цирковые и боевые искусства, выразительные костюмы, грим, неповторимые и запоминающиеся роли актеров (амплуа). Такое сочетание разнообразных видов искусств позволяет создать на сцене уникальные, самобытные, гармоничные образы, что определяет особенности этого театра [8].

Таким образом, на протяжении многих веков традиционный театр выступал культурным институтом сценического, музыкального искусства и поэзии. Сюжеты театра основываются на классических средневековых романах, например «Троецарствие», «Речные заводи», «Дворец бессмертия», «Путешествие на Запад», «Сон в красном тереме» и других. Спектакли такого типа показывают военные сражения, политическую борьбу, любовную тематику, фантастические истории, веру в торжество добра и справедливости. На протяжении многих веков в китайском театре преобладал просветительский характер, используя сюжеты и музыку традиционных театральных представлений.

Примечания

1. Гайда И. В. Театр китайского народа. М. : Знание, 1959. 127 с.
2. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзюй. М. : Наука, 1971. 126 с.
3. Королева В. А. Традиционный китайский театр и его роль в жизни китайского населения на русском Дальнем Востоке (вторая половина XIX в. - 1935 г.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10-1(60). С. 115-121. URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24155387> (дата обращения: 21.11.2022).
4. Коршунова Т. А., Богданова В. В. Китайский театр периода Цин // Меридиан. 2020. № 13(47). С. 56-59.
5. Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб. : Лань, 1999. 416 с.
6. Ли Бинь. История традиционного китайского театра. М. : Шанс, 2018. 215 с.
7. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М. : Астрель, 2000. 632 с.
8. Полтавченко Н. Г. Средства формирования художественного образа в Китайском театральном костюме // Новые идеи нового века. 2010. № 1. С. 481-485.
9. Родина М. Т. Театр // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.]. 3-е изд. М. : Сов. энцикл., 1976. Т. 22. С. 332-336.
10. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI--XVII вв.). М. : Наука, 1990. 154 с.
11. Серова С. А. Китайский театр – эстетический образ мира. М. : Наука, 2005. 168 с.
12. Сиз Вэй. Особенности становления и развития китайской оперы // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация : материалы V Междунар. науч. конф., 2021. С. 779-784. URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=46308476> (дата обращения: 05.11.2022).
13. Сиз Вэй Национальные особенности китайского театрального искусства // Фундаментальные и прикладные научные исследования : сб. ст. XXXIX Междунар. науч.-практ. конф. 2020. С. 298-300. URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=44215945> (дата обращения: 21.11.2022).
14. Сорокин В. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. М. : Наука, 1979. 336 с.
15. Харитонова О. С. Традиционный Китайский театр (пекинская опера): культурологический анализ // Современная культурология: проблемы и перспективы. Саратов, 2019. Вып. 5. С. 122-127.

ОСОБЕННОСТИ КОСТЮМА ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

京剧服装的特点

Пекинская опера является символом национальной культуры Китая и важным историко-культурным наследием. Костюмы Пекинской оперы играют чрезвычайно важную роль в изображении персонажей пьесы и являются традиционными сокровищами искусства Китая. В статье рассматриваются некоторые особенности сценического костюма Пекинской оперы. Автор выделяет четыре категории костюма Пекинской оперы, подчеркивает его символический характер и строгую нормативность.

摘要: 京剧是中国民族文化的象征, 是重要的历史文化遗产。京剧服装在塑造剧中人物形象方面起着极其重要的作用, 是中国的传统艺术瑰宝。文章论述了京剧舞台服装的一些特点。作者将京剧服装分为四个种类, 强调其象征性和严格的规范性。

Ключевые слова: культура Китая, искусство Китая, художественная культура Китая, опера, Пекинская опера, сценический костюм, костюм Пекинской оперы.

关键词: 中国文化, 中国艺术, 中国艺术文化, 戏曲, 京剧, 舞台服装, 京剧服装。

Пекинская опера является квинтэссенцией Китая и ее традиционные костюмы также имеют ярко выраженные китайские черты. Костюмы занимают чрезвычайно важное место в Пекинской опере, и их культурное значение в определенной степени отражает сущность Пекинской оперы. Формирование костюма Пекинской оперы происходило на протяжении нескольких столетий.

Костюмы Пекинской оперы, также известные как «синтоу», являются настоящими произведениями искусства, создают ощущение роскоши и великолепия благодаря изысканной вышивке, уникальным узорам, ярким цветам. Костюмы Пекинской оперы основаны на костюмах династии Мин, и некоторых элементах костюмов династий Сун, Юань и Цин [3, с. 56].

В целом костюмы Пекинской оперы делятся на четыре категории, а именно: Да И (大衣), Эр И (二衣), Сан И (三衣) и Юн Цзян (云肩).

«Да И» можно разделить на множество мелких категорий в зависимости от ее использования, таких как «Ман» (蟒), исправленный «Ман» (改良蟒), «Ман» с флагом (旗蟒), официальная одежда, одежда ученого, одежда судьи, одежда Дхармы, одежда монаха, придворные платья, древняя одежда, юбки, брюки и другие аксессуары костюма. Существует не только большое разнообразие одежды, но даже один и тот же вид одежды может дифференцироваться в зависимости от различных событий и статуса человека, который ее носит. Например, император, король и видные придворные чиновники обычно носят «Ман», а местные чиновники – официальную одежду. Хотя императоры, генералы и придворные носили «Ман», но «Ман», которые они носили, были очень разными из-за их роли и статуса.

На «Ман», который носил император, была вышита одежда под названием «драконы», имевшая пять когтей и открытый рот, который выплевывал бусины с пламенем внутри. «Ман», которые носили придворные чиновники, также вышивались в форме «драконов», но назывались не «драконы», а «Ман», у которого было всего четыре когтя, а его рот был закрыт, что символизировало покорность чиновников императору. Это показывает, насколько тщательно была разработана одежда.

Одно из преимуществ «Да И» заключается в том, что в зависимости от одежды зрители могут увидеть разницу в личности человека; одни с первого взгляда могут сказать, что это

дочь богатого человека, а другие – определить, что перед ними служанки. В отличие от «Эр И» и «Сан И», одежда «Да И» имеет длинные рукава на манжетах.

Существует также множество разновидностей костюма. «Эр И», в основном включающей в себя «Кау» (靠), исправленный «Кау» (改良靠), одежду со стрелами (箭), «Ма Гуа» (马褂), «Бао И» (抱衣), «Куа и» (夸), «Лон Тао» (龙套), броня, «Цин Пао» (青袍), Ча И" (茶), одежда с большими рукавами, а также другие аксессуары и декоративные элементы, такие как монашеский жилет, даосский жилет, сумки для дротиков, сумки для пуль, и большие пояса.

Для создания отличительного образа того или иного персонажа, необходимо изготовить специальную одежду, которую обычно не носят другие люди. В соответствии с классификацией «Эр и» ее носят персонажи - воины: маршалы, генералы или герои с высокими навыками боевых искусств. Например, Юэ Фэй в «Тяо Хуа Чже» («挑滑车»中岳飞), Чжао Юнь в «Чан Бань По» («长坂坡»中的赵云), Лю Бэй в «Возвращении в Цзинчжоу» («回荆州»中的刘备) и Сюэ Пингуй в «У Цзя По» («武家坡»中的薛平贵).

Одежду «Сан И» обычно называют «сапожными коробками», они состоят в основном из сапог и обуви, которые носили люди, и их нательной одежды. Они подразделяются на две категории: мягкие и жесткие. К так называемой мягкой категории в основном относится «Шуй И Цзы» (水衣子), «Пан Ау» (胖袄), цветные штаны, воротники и носки. «Шуй И» – это вид рабочей одежды, которая в основном используется для защиты «Да И» и «Эр И» от повреждений во время выступления. «Пан Ау» – это одежда, которая должна подчеркнуть сильное телосложение.

Цветные брюки делятся на три основных типа, а именно красные, черные и брюки других цветов. Красные и черные брюки носят мужчины, а брюки других цветов в основном носят женщины. Воротник – это элемент костюма, используемый для того, чтобы сделать образ более совершенным и не показывать шею во время выступления.

Следующая категория – «Юн Цзян», представляет уникальный стиль костюма Пекинской оперы. Его часто украшают узорами из облаков и цветной вышивкой, как радуга в ясном небе, отсюда и название этого костюма «облачное плечо» (云肩) [1, с. 8].

«Юн Цзян» были очень популярны во времена династий Мин и Цин, но использовались они в основном для торжественных случаев, таких как свадьбы, банкеты и являлись незаменимым предметом одежды молодых женщин на свадьбах.

Таким образом, анализ представленных категорий одежды Пекинской оперы, позволяет нам сделать вывод о сложносоставном характере сценического костюма, подчиненном различным условиям при создании образа конкретного персонажа.

Одной из важных особенностей костюма Пекинской оперы является использование богатой символической системы. Каждый предмет одежды в Пекинской опере имеет различные декоративные узоры. В основном это узоры, которые можно увидеть в одежде прошлых династий, а также некоторые узоры, встречающиеся в декоративном оформлении зданий и бытовой утвари. Данные узоры выполняют важную семиотическую функцию, так как помогают создать определенный художественный образ и раскрыть характер персонажа.

В узорах зафиксированы метафоры и символы, прочтение которых даёт нам дополнительную информацию об амплу актера. Например, в костюмах Пекинской оперы наиболее широко используется фигура дракона. Дракон является символом имперской власти, также представляет национальную территорию, символизирует дух китайской нации и имеет значение изгнания нечистой силы и отражения злых духов. Феникс известен как король птиц, символизирует любовь, радость, благополучие. Летучая мышь – это символ удачи [4, с. 39].

Кроме того, в одежде Пекинской оперы отображаются и другие узоры, широко распространенные в обывденной жизни людей. Например: пион, слива, орхидея, бамбук, хризантема, зелёные сосны, журавли, инь и ян и т.д. Государственные служащие на одежде используют изображение птиц, военные – животных.

Анализируя особенности костюма Пекинской оперы нельзя не сказать и о его внесезонном характере, а также об определенных правилах ношения, которые необходимо соблюдать. Костюмы носят с большой тщательностью и надевают в соответствии со статусом и по-

ложением человека (амплуа актера). При создании костюмов Пекинской оперы для какого-либо персонажа существует неписаная поговорка: «Лучше носить ветхую одежду, чем неправильную» [2, с. 21].

Таким образом, сценический костюм Пекинской оперы представляет уникальное произведение искусства, позволяет выразить художественную концепцию и раскрыть глубокий смысл Пекинской оперы. Костюмы Пекинской оперы отражают амплуа актера, подчеркивают эмоциональное состояние героя, социальный статус. В дизайне костюмов Пекинской оперы используются различные декоративные элементы и узоры, которые имеют определенное значение, помогают наиболее полно раскрыть образ персонажа.

Примечания

1. Чжоу Юаньюань. Изучение коллекционной ценности костюмов пекинской оперы // Журнал профессионально-технического колледжа Хучжоу. 2012. № 02. С. 4-15. (на кит.: 周媛媛, 《京剧服饰收藏价值探析》, 湖州职业技术学院学报, 2012. № 02. 4-15 页). Zhou Yuanyuan. Studying the Collectible Value of Peking Opera Costumes, Journal of Huzhou Vocational and Technical College, 2012. № 02. P. 4-15.

2. Юй Цию. История китайской драматической культуры. Чанша : Хунаньское народное изд-во, 1985. 250 с. (на кит.: 余秋雨. 《中国戏剧文化史述》, 长沙, 湖南人民出版社, 1985年. 250 页). Yu Qiuyu. History of Chinese Dramatic Culture. Changsha : Hunan People's Press, 1985. 250 p.

3. Чжоу Ибай. Длинный сборник истории китайской оперы. Пекин : Изд-во народной лит., 1960. 386 с. (на кит.: 周贻白. 《中国戏曲史长篇》, 北京, 民间文学出版社, 1960年. 386页). Zhou Yibai. Long Collection of the History of Chinese Opera, Beijing, People Literature Press, 1960. 386 p.

4. У Юхуа. История древней китайской оперной эстетики. Пекин : Культура и искусство, 1994. 78 с. (на кит.: 吴毓华. 《中国古代戏曲美学史》, 北京, 文化艺术出版社, 1994年. 78页). Wu Yuhua. History of Ancient Chinese Opera Aesthetics. Beijing : Culture and Art Publishing House, 1994. 78 p.

КИТАЙСКИЙ ТАНЕЦ НАРОДА ДАЙ

傣族的中国舞

Танец – это особое культурное явление, которое эффективно отражает типичное состояние и стиль национальной культуры. Народный танец берет свое начало в культуре народа. Народ Дай – этническое меньшинство на юго-западе Китая, который имеет многовековую историю. В процессе длительного взаимодействия с индийскими и ханьскими народами он сформировал свою уникальную этническую культуру, которая предоставила богатые культурные ресурсы для возникновения и развития искусства народного танца Дай. Народный танец Дай отражает уникальные этнические и культурные особенности народа Дай и имеет богатый культурный подтекст. Эстетические характеристики танца Дай тесно связаны с природной средой, социально-экономическим укладом, религиозными верованиями и жизненными привычками, в которых они живут.

Танец – это особая культурная форма, которая эффективно отражает типичное состояние и стиль национальной культуры. Народный танец берет свое начало в культуре народа. Народ Дай – этническое меньшинство на юго-западе Китая, который имеет многовековую историю. В процессе длительного взаимодействия с индийскими и ханьскими народами он сформировал свою уникальную этническую культуру, которая предоставила богатые культурные ресурсы для возникновения и развития искусства народного танца Дай. Народный танец Дай отражает уникальные этнические и культурные особенности народа Дай и имеет богатый культурный подтекст. Эстетические характеристики танца Дай тесно связаны с природной средой, социально-экономическим укладом, религиозными верованиями и жизненными привычками, в которых они живут.

Ключевые слова: Происхождение и развитие народных танцев, танцы Дай, стилистические особенности, этническая культура.

ключевые слова: происхождение и развитие народных танцев, танцы дай, стилистические особенности, этническая культура.

С развитием танцевального искусства в Китае, этнический и народный танец, как важная часть танцевального искусства, играет все более важную роль в индустрии танцевального искусства. Среди них танец Дай – это танцевальное искусство с сильным этническим стилем. Встречаются разнообразные стили исполнения народного танца, но отличительным стилем танцевального искусства Дай являются форма и индивидуальность исполнения танца. Поэтому в процессе написания данной статьи мы в основном сосредоточимся на танце Дай, проанализируем и обсудим стилевые характеристики и формы искусства танца Дай.

Китай имеет долгую историю, множество этнических групп и огромную территорию, что делает народные танцы особенно колоритными. Но самой выдающейся чертой китайского народного танца является его фольклорный характер. Его основные художественные характеристики: пение и танцы, свободные и живые [1], формы выступления можно разделить на пение и танцы, танцы с музыкой, барабанный бой и т.д. [2], умное использование реквизита и сочетание навыков [3]; яркий сюжет и яркий образ [4], единство цели и содержания [5]; импровизация в ответ на эмоции.

Исторически народные танцы были популярны в низших и средних слоях общества – это танцы, созданные, увековеченные и отработанные в течение длительного периода, отражающие жизнь, идеалы и стремления народа. Народные танцы богаты по содержанию и разнообразны по форме, а движения танца непосредственно взяты из жизни, они просты, естественны и полны жизненной силы. Народный танец всегда был источником материала для классического танца, придворного танца и профессионального танцевального творчества в разных странах. Народный танец – это часть традиционной культуры, импровизированная, но относительно стабильная танцевальная форма, предназначенная в основном для саморазвлечения. Это систематизированный и стандартизированный танец с рядом национальных осо-

бенностей и закреплёнными танцевальными нормами, знаниями и движениями, с помощью которых в хореографию добавляются сюжет и экспрессия.

Народные танцы разных регионов, стран и национальностей также имеют весьма очевидные различия в технике исполнения и стилях, обусловленные влиянием таких факторов, как среда обитания, обычаи, образ жизни, национальный характер, культурные традиции и религиозные верования, а также физические условия, такие как возраст и пол исполнителей. Тибетский, монгольский, вьетнамский, корейский и дай – это танцы пяти основных этнических групп Китая.

Данная статья посвящена основным стилистическим особенностям танца Дай. Изучение стилистических особенностей танца Дай необходимо как руководство для артистов в совершенствовании техники исполнения народного танца. Народ дай – давно сложившаяся этническая группа, проживающая в основном в автономной префектуре Дай в Сишунбаньна, в юго-западной провинции Юньнань. Эти районы известны своими красивыми пейзажами и мягким климатом. Народный танец включает в себя все аспекты: мифология, тотемы, обычаи, ритуалы, архитектура, обряды бракосочетания и похорон, фестивали и т.д. В своей эволюции танцы Дай подвергались влиянию различных факторов, что привело к появлению различных стилей танца Дай. С годами народные танцы Дай приобрели свои уникальные черты, обусловленные условиями жизни, привычками и уникальным пониманием природы.

Китайские народные танцы формировались и передавались на протяжении тысяч лет, добавляя в процессе к традиционным новые эстетические чувства и новые культурные факторы. Народ Дай имеет богатую историю и культурное прошлое, это народ, который умеет хорошо петь и танцевать. У народа Дай существует много видов танцев, а танец Дай является воплощением культуры народа Дай. Народный танец Дай, происходящий из китайского региона Юньнань, несет в себе таинственный и сильный этнический характер региона. Исполнитель танца Дай должен не только владеть техникой исполнения, но и знать национальный культурный колорит и обладать высоким культурным вкусом. Благодаря тихому утонченному стилю, простому и естественному, исполнение танца Дай раскрывает перед зрителями красоту окружающего мира.

Танец Павлина – самый известный из народных танцев Дай в Китае, который можно увидеть на каждом народном празднике. Народ Дай верит, что «священная птица» или павлин является символом счастья и доброжелательности, поэтому павлин фигурирует в многочисленных народных легендах. Легенда гласит, что более тысячи лет назад вождь племени дай Джомари Джайсу научился танцевать, подражая грациозной позе павлина. С тех пор этот изысканный танец передавался из поколения в поколение, постоянно совершенствовался народными танцорами и в конце концов распространился довольно широко, став знаменитым танцем павлина.

Танец павлина характеризуется быстрыми, гибкими и пластичными движениями ног и рук, выразительной мимикой танцоров. Благодаря грациозным и изящным позам, а также утонченным движениям, танец павлина представляет собой квинтэссенцию накопленной столетиями культуры людей Дай. В 2006 году он был включен в список национального нематериального культурного наследия в Китае.

Танец павлина состоит из различных жестов руками, прыжков и кружащихся танцевальных движений. В танце все движения пластичны, знаковой становится S-образная танцевальная поза. В хореографии Дай изгиб стал специфической и уникальной характерной чертой.

Были четко определены три позы в исполнении танца. Это три упора: первый – от стоп до коленей, второй – от коленей до бедер, третий – от бедер до наклона верхней части тела. При исполнении танца важны положения рук, которые также выполняют три изгиба: первое – от кончиков пальцев до запястья, второе – от запястья до локтя, третье – от локтя до плеча. Ноги также должны принимать правильные положения: изгиб от стопы к пятке, от пятки к согнутому колену, от колена к бедру.

Эти специфические эффектные позы, которые выполняют танцоры, неподвижно застывая на какое-то время во время исполнения, придают танцу Дай характерный узнаваемый статичный «скульптурный» характер.

С точки зрения ритмики исполнения, народ Дай постепенно сформировал свои собственные уникальные и отличительные характеристики в процессе развития. Одной из важных особенностей исполнения танцевального искусства Дай являются ритмичные движения. Именно ритмичность определяет стиль и характер танца.

Исполнение танца Дай наполнено красочными танцевальными движениями и скульптурными танцевальными формами. Это обусловлено тем, что артисты при исполнении танца Павлина стараются как можно более реалистично имитировать движения павлина. Например, они имитируют прогулки павлина в лесу, перебежки по холмам, павлины на водопое, игры павлинов, как они трясут и волочат крылья, взбираются на ветви деревьев, летают и другие. Каждое танцевальное движение имеет строгие стандарты и требования к определенным позам, количеству шагов. В ритмический характер танца вносит свой вклад барабанная дробь, сопровождающая каждое движение, что также является важным условием для исполнения танца.

Эволюция танца Дай имеет длительную историю. Стилиевые особенности танца уходят корнями в народное танцевальное искусство и берут свое начало в этнической культуре. В исследовании искусства танца Дай важно понять не только стиль исполнения этнического танца, но его культурные и художественные особенности происхождения.

Танец Дай прошел долгую историю, он формировался под влиянием этнических и фольклорных, культурных и художественных традиций региона Юньнань. Великолепие танцевальной формы, совершенство техники исполнения, выразительный язык тела отражают глубокий культурный подтекст, что открывает истинную красоту танца. В танце важно показать не только мастерство и красоту физического исполнения, но исполнитель также является носителем и наследником духовной культуры. Изучение этнического и культурного подтекста способствует сохранению культурного наследия.

Изучение истории и теории танца, профессиональные занятия танцами, совершенствование художественной практики, имеют большое значение в популяризации народной культуры и развитии массовых народных танцев. Сегодня разновидности танца Дай становятся все более популярными, они быстро прогрессируют в плане выразительности, художественного содержания и танцевального стиля. Танец Дай находится на пути эволюции от традиционного развлечения к театральному искусству, и его эстетические новшества становятся актуальными и современными, воплощая в себе традиции и инновации. Такой синтез будет содействовать развитию традиционного танца, созданию собственного уникального стиля в современном танцевальном мире.

В данном исследовании были изучены стиль и характеристики танцевального искусства Дай. Было отмечено, что танец Дай имеет уникальные исполнительские и ритмические характеристики. Проанализированы культурные и художественные особенности, сформировавшиеся в ходе длительного исторического развития танцевального искусства. Таким образом, танец Дай является уникальным видом танцевального искусства, сформировавшимся из этнического и народного танцевального искусства Китая. Танец не только обладает отличительными характеристиками художественного стиля, но и вобрал в себя культурное и художественное наследие народа в ходе своего исторического развития. Поэтому искусство танца Дай занимает очень важное место в истории развития народного и этнического танца в Китае.

Китайские народные танцы передавались на протяжении тысяч лет в процессе постоянного воспитания духа времени, добавляя к традиционным новые эстетические чувства и новые культурные факторы [4, с. 42]. Перед лицом воздействия современной культуры, танец Дай должен учиться на богатой традиционной культурной почве нации, основываясь на традициях и инновациях. В настоящее время необходимо содействовать развитию танца Дай, создавая свой собственный уникальный танцевальный мир.

Примечания

1. Чжан Дамин. Экология Дай и танец Дай // Журнал Даксяньского колледжа танца. 2002. № 3. С. 116-118. (на кит.: 张大鸣. 傣族生态与傣族舞蹈 // 达县师范高等专科学校学报.

2002. 第 三期. 116-118页). Zhang Daming. Dai ecology and Dai dance // Journal of Daxian Normal College of Higher Education. 2002. № 3. P. 116-118.

2. Су Тяньсян. Эксперимент по развитию и эволюции танцевально-формального стиля народа дай // Исследования этнических искусств. 1996. № 3. С. 31-34. (на кит.: 苏天祥. 试论傣族的舞蹈发展演变和形式风格 // 民族艺术研究. 1996. 第 三期. 31-34页). Su Tianxiang. An Experiment on the Development and Evolution of the Dance and Formal Style of the Dai People // Studies in Ethnic Arts. 1996. №. 3. P. 31-34.

3. Цю Яминг, Хуан Зиксин : учеб. пособие по танцам DAI. Юньнан : Изд-во Юньнаньского ун-та, 2004. 140 с. (на кит.: 丘亚明、黄自新. 傣族舞蹈教程. 云南 : 云南大学出版社. 2004. 140页). Qiu Yaming, Huang Zixin. A Course in Dai Dance. Yunnan : University Press Yunnan. 140 p.

4. Танг Йеби. Искусство танца Дай. Юньнань : Юньнаньское издательство изобразительных искусств, 1998. 196 с. (на кит.: 汤耶碧·傣族舞蹈艺术. 云南 : 云南美术出版社. 1998. 196页). Tang Yebi. The Art of Dai Dance. Yunnan : Yunnan Fine Arts Publishing House. 1998. 196 p.

5. Лю Цзинго. История танца дай. Юньнань : Юньнаньское этническое издательство, 1981. 186 с. (на кит.: 刘金吾. 傣族舞蹈史. 云南 : 云南民族出版社, 1981. 186页). Liu Jingo. A History of Dai Dance. Yunnan : Yunnan Ethnic Publishing House, 1981. 186 p.

СОДЕРЖАНИЕ

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	3
Чебунин А. В.	
ИСКУССТВО В ЭПОХУ СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИЗМА	3
Тартыгашева Г. В.	
ПРЕКАРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	8
Трипузов М. Г., Кузьменко И. Л., Щерба И. Н.	
К ВОПРОСУ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗЕРКАЛЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	15
Мирошниченко В. К.	
КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО	19
Цзо Юйпу	
ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ	23
Дулганова Е. О.	
СОХРАНЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ МЕДИА	26
Ткачук А. Ю.	
РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖА РЕГИОНА	32
Иманакова Е. Г.	
ПЛЕНЭР КАК СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА	35
Виноградова А. А.	
ЭКСКУРСИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	38
Ермакова А. Д.	
ОСОБЕННОСТИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА РОССИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (НА ПРИМЕРЕ г. УЛАН-УДЭ)	42
Крыжановская Я. С.	
Л.Л. ЖУКОВА И ЕЕ РОЛЬ В СОЗДАНИИ ПЕРВОГО НАНАЙСКОГО ТЕАТРА	47
Сун Яни	
РОЛЬ ЛУ ЮЯ В ИСТОРИИ ЧАЙНОГО ИСКУССТВА	51
Романцева И. Н.	
КИТАЙСКАЯ СВАДЬБА: ТРАДИЦИИ, ОБРЯДЫ	54
Ли Пэйцзинь	
ОБРАЗ «ТРЕХ ДРУЗЕЙ ХОЛОДНОЙ ПОРЫ» В ТРАДИЦИОННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ	58
Чэн Цитин	
ТАНЕЦ ЛЬВА КАК ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ	62
Ма Ивэнь	
КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ЭПОХ ХАНЬ И ТАН (Ш В. ДО Н.Э. – X В.)	66
Ван Иньци	
МЕСТО НАРОДНОГО ТАНЦА В КЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА» В ПОСТАНОВКЕ МАРИЙНСКОГО ТЕАТРА)	69

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА БУРЯТИИ	72
Трипузов М. Г. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЗАСЛУЖЕННОГО РАБОТНИКА КУЛЬТУРЫ БУРЯТСКОЙ АССР, ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ НАУКИ БУРЯТСКОЙ АССР, ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ЛАУРЕАТА ПРЕМИИ «ЗОЛОТАЯ МАСКА», ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОРА ВАЛЕНТИНЫ ЦЫРЕНОВНЫ НАЙДАКОВОЙ	72
Амгаланова М. В. ОТ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ: К 100-ЛЕТИЮ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ	75
Манзырева Е. С. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА БУРЯТИИ	79
Дементьева В. В. ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БУРЯТИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	82
Дандарон М. Б. ИКОНОГРАФИЯ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА: ЗНАКИ, СИМВОЛЫ, ЗНАЧЕНИЯ	86
Санжеева Л. В. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ИСКУССТВЕ БУРЯТИИ	89
Комарова Н. П. КРАСОТА «ВЫСШИХ СМЫСЛОВ»: ОЧЕРК ИСКУССТВА АЛЬБИНЫ ЦЫБИКОВОЙ	92
Минеева К. И. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА ГОРОДА УЛАН-УДЭ	95
Назаров В. К., Добрынин С. А. ПРАЗДНИК В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СОЙОТОВ БУРЯТИИ	98
Косякова А. И. СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАКОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТЕАТРА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И ТАНЦА «ЗАБАВА»	103
Чжу Хунюй ВЛИЯНИЕ ТОТЕМНОГО КУЛЬТА СТЕПНЯКОВ НА МОНГОЛЬСКИЙ ТАНЕЦ	106
Амгаланова А. А. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ И ЯЗЫКОВЫЕ АСПЕКТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ С БУРЯТСКОГО ЯЗЫКА	109
Сангадиева Э. Г. ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ПЕРЕДАЧИ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕВОДАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. БАРАДИНА	112
Цыбикдоржиева А. В. СПЕЦИФИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АВТОНОМНОЙ НЕКОММЕРЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «ЦЕНТР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА» ПО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА БУРЯТИИ	115

ИСКУССТВО КИТАЯ В XXI ВЕКЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ	118
Лю Шушэн ИССЛЕДОВАНИЕ РЫНКА КИТАЙСКОГО ЖИВОПИСНОГО ИСКУССТВА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	118
Чан Хунбинь ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ-АКВАРЕЛИСТОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	123
Чу Фан ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НАТЮРМОРТУ В КИТАЙСКОМ СТИЛЕ	126
Ян Нин СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	128
У Шуан КРИТЕРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА	130
Хуан Цяньин РОЛЬ КОМПОЗИТОРА ВАН ЦЯНЬЧЖУН В ФОРМИРОВАНИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ	133
Фэн Юйди РОЛЬ МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА	136
Ян Цзясинь ЭКЛЕКТИКА СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА (НА ПРИМЕРЕ МЮЗИКЛА «КОШКИ»)	138
Сюй Ци КИТАЙСКИЙ БАЛЕТ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	141
Сюй Гуанбинь ИСКУССТВО ПРАКТИКИ БАЗОВЫХ БАЛЕТНЫХ НАВЫКОВ	144
Вэй Сысы СИНТЕЗ ЕВРОПЕЙСКИХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В КИТАЙСКОМ БАЛЕТЕ «ЗАЖГИ КРАСНЫЙ ФОНАРЬ»	147
Вэй Цзыцинь РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В БАЛЕТЕ «МЭЙ ЛАНЬФАН»	150
Ян Сянь НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ В БАЛЕТЕ «ПРАЗДНОВАНИЕ КИТАЙСКОГО НОВОГО ГОДА»	155
Вертипорох Е. А. КИТАЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ, ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ	158
Тан Цзинлинь ОСОБЕННОСТИ КОСТЮМА ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ	162
Е Цзяй КИТАЙСКИЙ ТАНЕЦ НАРОДА ДАЙ	165

Научное издание

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

*Материалы Всероссийской (с международным участием)
научно-практической конференции 11-12 ноября 2022 г.
Улан-Удэ*

ISBN 978-5-89610-331-8



9 785896 103318

Корректор
Д. Ц. Цыденова

Библиографические редакторы
С. Ю. Астраханцева,
Ю. А. Перемитина

Подписано в печать 28.02.2023. Формат 60х84 1/8. Усл. печ. л. 19,99. Уч.-изд. л. 13,47.
Тираж 300 экз. Заказ № 2586. Цена договорная.
Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК, 670031, г.
Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1

ISBN 978-5-89610-331-8



9 785896 103318