



# НАУЧНЫЙ АСПЕКТ

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ЕСТЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

ТЕХНИЧЕСКИЕ НАУКИ



№3

ТОМ  
4



01100  
10110  
11110



\* 2022

УДК 001.8(082)

ББК 1

Н 34

*Периодичность – шесть раз в год*

**ISSN 2226-5694**

Состав ред. коллегии и сведения об учредителе  
приведены на сайте <http://na-journal.ru>

Н 34 НАУЧНЫЙ АСПЕКТ № 3 2022. – Самара: Изд-во ООО «Аспект»,  
2022. – Т4. – 116 с.

Журнал «Научный аспект» является научным изданием и отражает результаты научной деятельности авторов по различным дисциплинам в области гуманитарных, естественных и технических наук.

УДК 001.8(082)

ББК 1



Почтовый адрес: 420100 г. Казань а/я 9  
Официальный сайт: <https://na-journal.ru>  
Электронная почта: [public@na-journal.ru](mailto:public@na-journal.ru)  
Подписано к печати 28.07.2022

Бумага ксероксная. Печать оперативная. Заказ № .  
Формат 60×84 /16. Объем 6,96 п.л. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Куранты»

г. Казань, Сибирский тракт, 34к14, оф. 317, тел. +7 (843) 216-12-71

## Содержание

### ИСТОРИЯ

**Вэнь Инбо**

История российского влияния в Северо-Восточной Азии в XIX веке...377

**Манторов А. А.**

Первый и последний рейс «Совнаркома».....380

**Кукатов Е. А., Ленчук В. Ю.**

Ancient foundations of modern Western society.....387

**Ленчук В. Ю., Кукатов Е. А.**

Dating of the destruction layer of the room 14 of The House of the Doric  
Capital in Morgantina.....391

### КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

**Парфенова Е. И.**

Анри де Тулуз-Лотрек.....396

**Парфенова Е. И.**

Франсуа Буше.....399

**Парфенова Е. И.**

Макс Либерман.....402

**Чжан Вэйчжэнь**

Этапы формирования музыкальных традиций Китая.....405

**Ба Ваньли**

Эстетика современности: модерн — постмодерн — гипермодерн —  
метамодерн.....410

**Ли Ваньюэ**

Генезис и становление технологий экранной живописи.....415

**Хэ Юньчжи**

Особенности стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве.....420

**Заречный Е. Е.**

Научно-познавательный фильм как инструмент  
популяризации науки.....425

**У Чуцзюнь**

Диалог традиций и современности в классической музыке XX века  
на примере творчества Чжу Цзяньэра..... 433

**Гармова Д. В.**

Влияние татуировки на современную моду.....437

**Попов Д. А.**

Опыт осмысления музейного пространства в концепциях  
П. А. Флоренского и Н. Ф. Фёдорова..... 445

**Хуан Хаорань**

Интерпретация музыкальных произведений в вокальном  
исполнении..... 453

**Хуан Хаорань**

Влияние академического вокального искусства на развитие  
культуры XXI века.....458

**ПЕДАГОГИКА**

**Ду Сяомань**

Произведения А. П. Чехова как материал для изучения русской  
литературы и русского языка студентами из Китая..... 463

**Ван Пин**

Современные аспекты воспитания школьников в условиях  
цифровизации..... 467

**Сачивко Я. В.**

Проблемы и подходы в обучении произношению на занятиях  
по английскому языку.....471

**Некрылова Ю. В.**

Педагогическое проектирование как инструмент повышения  
социальной активности молодежи..... 474

**Попов П. Д., Долматова Е. И.**

Повышение специальной работоспособности женской студенческой  
сборной команды ДВГАФК по волейболу.....480

УДК 94

### История российского влияния в Северо-Восточной Азии в XIX веке

Вэнь Инбо

студент бакалавриата Педагогического университета Цюйфу (Китай)

***Аннотация:** Данная статья посвящена истории влияния политики российского государства на расстановку политических сил в Северо-Восточной Азии. Хотя историю современной Северо-Восточной Азии часто излагают в трехполярной схеме, влияние России значительно выше, чем это принято считать. Так, например, «российская угроза» определяла мышление строителей государства в Японии эпохи раннего Мэйдзи, а борьба Цинской империи за Маньчжурию против растущего влияния России разрушила восьмизнаменную систему. Следовательно, Российское присутствие в регионе оказало значительное влияние на политическое будущее региона.*

***Abstract:** This article focuses on the history of the influence of Russian state policy on the political balance of power in Northeast Asia. Although the history of modern Northeast Asia is often presented in a three-polar scheme, Russia's influence is much greater than is commonly believed. For example, the "Russian threat" defined the state-builders' thinking in early Meiji Japan, and the Qing Empire's struggle for Manchuria against growing Russian influence shattered the eight-banners system. Consequently, the Russian presence in the region had a significant impact on the political future of the region.*

***Ключевые слова:** Северо-восточная Азия, Российская империя, Империя Цин, восьмизнаменная система, КВЖД, история внешней политики, Манчжурия.*

***Keywords:** Northeast Asia, Russian Empire, Qing Empire, eight banner system, Chinese Eastern Railway, history of foreign policy, Manchuria.*

---

В результате Айгунского договора (1858 г.) Россия стала участником межгосударственного сообщества Северо-Восточной Азии. Однако присутствие России в Северо-Восточной Азии не вызвало законного научного интереса. Скорее, историю современной Северо-Восточной Азии часто

излагают в трехполярной схеме: западные державы, растущий милитаризм Японии и национально-освободительные движения в Китае и Корее, рассматривая при этом влияние России как незначительное и случайное. Очевидно, причиной описанного выше историографического пробела является незнание русского языка большинством историков, специализирующихся на Северо-Восточной Азии. Другой причиной является разделение академической структуры. В Японии, например, историки Дальнего Востока России относятся к отделам западной истории, специалисты по Китаю, Корее и Внутренней Азии — к отделам восточной истории, а историки Японии имеют собственные отделы.

Маньчжурия была сердцем Империи Цин, и проведенные там административные реформы неизбежно повлияли на Восьмизнаменную систему, которая была ядром цинской государственности. В результате борьбы между Россией и Империей Цин в семнадцатом веке вокруг бассейна Амура чиновники Империи Цин включили местное коренное население в Систему Знамени. После того, как основная часть маньчжуров мигрировала в Китай в 1644 году, цинское правительство запретило ханьцам и другим неманьчурам мигрировать в Маньчжурию [1]. Знаменосцы и гражданские лица управлялись отдельно двумя администрациями, и им даже запрещалось жить вместе в одних и тех же местах. Эта сегрегация была направлена на то, чтобы предотвратить посягательство ханьских гражданских лиц на экономическое благосостояние знаменосцев, источник военной мощи империи Цин. Эта сегрегация продолжалась до середины XIX века, когда реки Амур и Уссури стали новой границей между Цинской империей и Россией [2].

В то время как Россия намеревалась подчинить своему влиянию Маньчжурию, ханьцы стали нарушать замкнутость Маньчжурии и мигрировали туда. Правительство Цин мобилизовало свои вооруженные силы в Маньчжурии для подавления восстания тайпинов (1851–1864 гг.), оставив Маньчжурию незаконной и беззащитной. Чтобы справиться с этими изменениями, правительство легализовало переселение ханьцев в Маньчжурию и приступило к введению там гражданской администрации, завершившейся административной реформой 1907 г. Опиумная война (1839–1842 гг.) привела к отмиранию киацентричной системы управления в централь-

ной части Восточной Азии. Шестнадцать лет спустя Тяньцзиньский договор (1858 г.) в конечном итоге вынудил Цин принять принцип суверенности государств. Айгуньский (1858 г.) и Пекинский (1860 г.) договоры между Россией и династией Цин оказали аналогичное влияние на Северо-Восточную Азию, но, как описывают Фумото, между 1840-ми и 1860-ми годами существовала значительная разница; правительства Японии и Цин уже были готовы ответить на этот вызов современности [3].

Новая демаркация границы между Россией и Китаем в 1858/1860 гг. была не решением, а не более чем началом международного сотрудничества и соперничества за построение системы пограничного контроля и трансграничного сообщения. Необходимость создания таможенной, контроля за иммиграцией, строительства железных дорог и портов привела к появлению арены для международной конкуренции и сотрудничества. Необходимо было построить мегаимперскую систему, чтобы управлять вечно посягающим на Китай [4]. Иными словами, усиление присутствия России на северных территориях Китая требовало перестройки полукolonиального управления Китая. После поражения Цинской империи в японо-китайской войне русское правительство по инициативе Сергея Витте убедило цинское правительство разрешить России построить самую восточную часть Сибирской железной дороги прямо от Читы (около Байкала) до Владивостока, пересекая Северную Маньчжурию. Эта железная дорога, которую впоследствии назвали Китайско-Восточной железной дорогой (КВЖД), была средством преодоления стратегического отставания России в Северо-Восточной Азии. КВЖД была попыткой перерезать «китайский рог», протянувшийся между Читой и Владивостоком, и добраться до Хабаровска. Иными словами, Витте пытался осуществить то, что начал Николай Муравьев-Амурский, основавший портовый город, построенный на земле, которую Китай уступил России.

Как можно видеть из данной статьи, «российская угроза» определяла мышление строителей государства в Японии эпохи раннего Мэйдзи. Ранее практически не проводилось исследований, посвященных анализу борьбы Цинской империи за Маньчжурию против растущего влияния России, хотя эта борьба разрушила ядро политического режима этой империи — восьмизнаменную систему. Возникший с 1858 года пограничный

контроль между Россией и Китаем серьезно повлиял на всю многонациональную полукOLONиальную систему Китая. Следовательно, Российское присутствие в регионе оказало значительное влияние на политическое будущее региона.

### Список литературы

1. Lukin A., *The Bear Watches the Dragon: Russia's Perceptions of China and the Evolution of Russian-Chinese Relations since the Eighteenth Century*. Armonk: M. E. Sharp York, 2003.
2. Mikhailova Y. and Steele M.W., eds., *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*. Folkestone: Global Oriental, 2008.
3. Fumoto Sh. *Russia's Expansion to the Far East and Its Impact on Early Meiji Japan's Korea Policy* *Russia and Its Northeast Asian Neighbors: China, Japan, and Korea, 1858–1945* ed. by Kimitaka Matsuzato, Lexington Books, 2017.
4. Schimmelpenninck van der Oye D., *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven: Yale University Press, 2010.

УДК 94

## Первый и последний рейс «Совнаркома»

**Манторов Андрей Алексеевич**

кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры Философии, истории и права Сибирского государственного университета водного транспорта

*Аннотация:* Катастрофа парохода «Совнарком» стала самым масштабным крушением в истории Обского бассейна в СССР. До сих пор мало что известно о событиях майской ночи 1921 года, когда двухпалубный пассажирский теплоход, перевозящий более 300 пассажиров и груз, затонул за несколько минут на середине Сибирской реки. Виновных в этой аварии нашли и привлекли к ответственности, но наказания они избежали.

*Abstract:* The Sovnarkom steamship disaster was the largest wreck in the history of the Ob Basin in the USSR. Little is still known about the events of the night of May 1921, when the double-deck passenger steamer carrying more than 300 passengers and cargo sank in a few

*minutes in the middle of the Siberian River. Those responsible for the accident were found and prosecuted, but they escaped punishment.*

**Ключевые слова:** «Совнарком», катастрофа, гибель пассажиров, красный фонарь, паровой котел, мука, Новониколаевск, фарватер, опора ж.д. моста.

**Keywords:** “Sovnarkom”, catastrophe, death of passengers, red light, steam boiler, flour, Novonikolaevsk, fairway, railway support. bridge.

10 мая 1921 года, грузопассажирское речное судно «Совнарком», придерживаясь установленного маршрута из Барнаула в Томск, затонул в нескольких метрах от фарватера реки Обь, на полном ходу протаранивший опору железнодорожного моста, соединяющий левый и правый берег Новониколаевска. Крушение парохода произошло в первый рейс навигации, которую открыли на Оби 27 апреля 1921 года. Двухпалубный пароход на колесном ходу вышел из Барнаула утром 9 мая, имея на своем борту около 14 200 пудов пшеничной муки в льняных мешках, запас дров, и, по разным архивным данным, от 300 до 400 пассажиров. Некоторые пассажиры были без билетов, поэтому точное количество установить не удалось. Большинство из них погибло. Спасти удалось не более сотни пассажирам, в том числе капитану «Совнаркома» В.Снегиреву и части его команды. Несмотря на внушительное в то время водоизмещение, сверхсовременный пароход ушел на дно реки в считанные минуты. А после его трагической гибели было проведено ряд расследований, однако причин жуткой аварии, в официальных данных почти не сохранилось.

## Евдокия Мельникова и ее «Кормилец»

До Октябрьской революции 1917 года пароход «Совнарком» имел другое название — «Братья Мельниковы», еще ранее — «Кормилец», и в числе других пароходов принадлежал крупной Сибирской предпринимательнице Евдокии Мельниковой, которая на тот момент владела одной из самых серьезных пароходных компаний Западной Сибири.

После смерти своего мужа Виссариона, Евдокия Мельникова стала купчихой 2-й гильдии, сколотив свой капитал на торговле зерновы-

ми культурами и грузопассажирских перевозках. «Кормилец» — первый в России пароход на колесном ходу, с электрическим освещением от генераторов и паровым штурвалом. Построен он был на Тюменском заводе Пирсона-Гуллета в 1893 году. Впоследствии ему надстроили вторую палубу и улучшили распланировку. Длина судна составляла 51,82 метра, ширина с учётом обносов — 13,03 метра, осадка парохода колебалась от загрузки судна и была от 0,84 до 1,24 метра, дедвейт составлял 109 тонн. «Кормилец» был оснащён новейшей паровой машиной марки «Compaund», мощность которой достигала до 200 индикаторных (снятых с манометра непосредственно в цилиндрах) лошадиных сил. В качестве основного топлива для двигателя использовались дрова, иногда применялся каменный уголь, расход обуславливался нагрузкой и не превышал 1,7 кубометров/час.

Корпорация Е. Мельниковой насчитывала в собственности десять подобных судов и 6 барж и 6 дебаркадеров, и после своей смерти завещала весь флот своему старшему сыну Александру. В 1917 году, когда Мельниковой не стало, Александр понял, какие веяния происходят в молодой стране Советов, и продал весь флот Западно-Сибирскому товариществу пароходства и торговли «Товарпар», которые базировались в Новониколаевске за 1,6 млн рублей, а сам переехал в Барнаул. Куда дел Александр деньги, вырученные за неплохой речной флот, до сих пор неизвестно.

После Октябрьской революции 1917 года пароход национализировали и дали новое имя в духе революционных перемен — «Совнарком». Первый маршрут «Кормильца» с новым названием стал его последним рейсом.

### Красный фонарь смерти

Новоиспеченный пароход «Совнарком» отправился в свой обычный рейс Барнаула — Томск утром 9 мая 1921 года. Никто не допускал мысли, что новое название не принесет судну удачи, а навсегда впишет его имя в трагическую историю Сибирского флота.

Подходила к концу гражданская война, и сотни солдат торопились с фронта домой. Ночь 10 мая была темной по причине густой облачности, и, чтобы случайно не налететь на мель, капитан судна принял решение заночевать в Бердске. Однако это не понравилось вооруженным людям,

которые были на борту — утром им необходимо было срочно находиться в Новониколаевске. И под давлением «перестрелять тут всех к ядреной бабушке» заставили капитана продолжить путь.

Около двух часов ночи пароход подошел к железнодорожному мосту. Капитан уменьшил ход теплохода, отослал впередсмотрящего и отдал приказ выгнать с нижней палубы пассажиров, которые приготовились к дебаркации. Опоры железнодорожного моста были освещены несколькими белыми лампочками, среди которых была одна красного цвета. Этот фонарь и решил судьбу «Совнаркома». Как потом выяснилось, капитан решил, что красный фонарь это сигнальный огонь фарватера, и взял курс на этот свет.

В начале 19 века, в речной и железнодорожной отрасли ситуация с красными и белыми огнями была полным недопониманием — работники железной дороги, обслуживающие мост, считали, что за судовыми огнями, расположенными на опорах моста, несут ответственность работники речного транспорта, а те, в свою очередь, думали, что если мост для железной дороги, то и огни зажигать должны железнодорожные рабочие.

И тут, в полной темноте, перед самым носом судна, неожиданно возникла каменная опора моста — именно над ней и горел красный сигнал. В один миг рулевой переложил руль судна вправо, попытавшись смягчить удар бортом об опору, но из-за громадных размеров бывшего «Кормильца» силой течения понесло прямо на каменного «быка». Тяжелый удар пришелся на левый борт корабля, и переборки, которые отделяли грузовой трюм от машинного отделения, под напором воды стали ломаться. Силой течения пароход придавило к опоре моста, и он буквально на глазах переломился пополам. В огромную пробоину хлынула вода, которая стала заливать машинное отделение и трюм. Моментально вода проникла в паровой котел, в результате чело произошел мощный взрыв, и судно разломилось на две части.

После столкновения с опорой «Совнарком» потащило по течению, и в 500 метрах ниже моста он ушел под воду. До берега было чуть больше 200 метров. При мощном ударе об опору моста, верхняя палуба вместе с пассажирами оказалась в воде, им удалось спастись. Палуба с деревянными постройками поплыла по течению, на глазах охранников, наблю-

давшими крушение судна с моста, рассыпаясь на части. ВОХРовцы, видели весь этот кошмар, принялись стрелять в воздух, надеясь привлечь внимание. Но крошечная тьма не позволяла разглядеть на воде ни людей, ни обломки корабля — их пытались выловить, ориентируясь по крикам о помощи, которых с каждой минутой становились все слабее и тише.

Спустя двадцать минут после крушения «Совнаркома», для спасения людей, с дебаркадера, в спешном порядке отчалили пароходы «Богатырь» и «Новониколаевск». В пяти милях от места крушения спасатели смогли зацепить и отбуксировать к берегу крупный обломок деревянного форкастеля — на нем оказалось более тридцати пассажиров, а так же часть экипажа, среди которых оказались капитан «Совнаркома» и его первый помощник.

Ниже по течению, возле с. Мочище выловили еще одну часть палубы, на котором оказались около 20 человек, некоторые из которых были мертвы от переохлаждения. Более мелкие деревянные обломки судна с очечневшими трупами на них обнаружили, когда уже рассвело. Некоторых утопленников вылавливали из реки возле села Почта Кольванского района, которая находится в 60 милях ниже по течению. По некоторым данным, из около 400 человек, которые находились на борту «Совнаркома», спастись удалось лишь около ста человек.

### **Виновных нет**

Стоит отметить немаловажный факт, что причастные к этой катастрофе выжившие члены команды «Совнаркома» так и не понесли заслуженного наказания. Как выяснилось, в тот роковой рейс у штурвала находился сам капитан В.Снегирев, на вахте в это время были лоцман Филиппов, старший штурвальный Втюрин, младший штурвальный Жиронин, и ученик лоцмана Ковалев. Капитан Снегирев и все члены его команды, по странному стечению обстоятельств, выжили.

Спустя некоторое время после крушения корабля, выездная сессия окружного Военно-революционного транспортного трибунала Сибпса рассмотрела дело и взяла всех членов экипажа под стражу. В тюрьме так же оказался и начальника 13 участка службы пути четвертого линейного отде-

ла А. Зевальда. Именно под его ведомством находился железнодорожный мост через реку Обь в Новониколаевске. Его обвинение было в том, что он знал о начале навигации, но не дал распоряжение об установке судоходных знаков на опорах моста.

Через некоторое время состоялся суд, и виновным вынесли приговор — капитану судна Снегиреву дали два года каторги, остальным от полугода до года исправительных работ. А буквально через несколько месяцев вышла большая амнистия ВЦИК и виновных в этой аварии и гибели людей отпустили на свободу.

### **История не закончилась**

Стоит отметить, что поднять со дна реки останки «Совнаркома» было несколько. В 1932 году сектору пути УРТА выделили в работу водную станцию, однако, в связи с сильным течением, водолазы спуститься на дно реки так и не решились.

В 1940 году спуск водолазов был успешнее — они срезали с затонувшего парохода паровой котёл, который отреставрировали после взрыва и благополучно запустили в котельной Затона (пригород Новосибирска). А в 1941 году, до начала Великой Отечественной войны, с затонувшего судна подняли электрические двигатели, которые впоследствии отремонтировали и передали в эксплуатацию на другие теплоходы. Железный корпус «Совнаркома», развалившийся на две части, еще несколько лет лежал грудой железа в фарватере, препятствуя судоходству.

В начале 1943 года, когда во всей стране свирепствовал голод, о затонувшем пароходе снова вспомнили. Точнее, не о нем, а о мешках муки, которую везли в его трюмах. Спустившиеся водолазы с большим трудом обнаружили и подняли на поверхность несколько сот мешков. Когда их подняли наверх, оказалось, что речная вода пропитала несколько миллиметров наружного слоя мешка, но внутри этого своеобразного кокона жито было совершенно сухим и съедобным. Кроме этого водолазы подняли пианино, которое стояло в кают-компании и несколько бытовых предметов.

В 1956 году перекрыли русло Оби для введения в строй Новосибирской ГЭС, и понемногу обмелевшая река стала вымывать затопленный пароход,



который стал препятствием для судоходства. Для этого расчистили новый фарватер, а остов корабля пока оставили в покое. Тем не менее, в 1980 году снова вернулись к вопросу поднятия судна, однако осуществить задуманное удалось только в 1984 году. Но к тому времени от него остался лишь ржавые листы корпуса.

**Эпилог**

С течением времени забываются многие эпизоды в истории, и у жителей Новониколаевска, а позднее и Новосибирска, стерлась из памяти то страшное крушение. Практически никто уже знает, что же произошло ночью 10 мая 1921 года — не осталось ни памятного знака, ни монументальной вывески. Об этом не написано в анналах по истории Новониколаевка, об этом факте молчат словари и учебники по истории. О той мрачной ночи, когда погибли более 300 человек, сегодня напоминает только белая полоса, нанесенная краской на четвертую опору железнодорожного моста через Обь.

**Список литературы**

1. Энциклопедия Новосибирск. Гибель парохода «Совнарком» (бывш. «Братья Мельниковы») Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 2003.— 197 с. — ISBN 5–7620–0968–8.
2. Дмитрий Букевич. У Новосибирска был свой «Титаник» KP.RU — Новосибирск (11 июля 2011).

УДК 94

**Ancient foundations of modern Western society**

**Кукатов Егор Андреевич**

студент Брянский государственный университет имени Ивана Петровского

**Ленчук Владислав Юрьевич**

студент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

*Abstract: The influence of the ancient heritage in the history and development of Western civilization is extensive. Even after the fall of the Western Roman Empire, we are talking about the fact that the Western world speaks the same language and uses the technical achievements of its ancestors. In this article we will briefly highlight once again the important milestones of the formation of Western civilization.*

*Аннотация: Влияние древнего наследия на историю и развитие западной цивилизации огромно. Даже после падения Западной Римской империи мы говорим о том, что Западный мир говорит на том же языке и использует технические достижения своих предков. В этой статье мы еще раз кратко остановимся на важных вехах становления западной цивилизации.*

*Keywords: Antiquity, Public thought, Christianity, Western civilization.*

*Ключевые слова: Античность, Общественная мысль, Христианство, западная цивилизация.*

The modern culture of Western society has very deep historical roots dating back to Antiquity. The culture of this era is a kind of basis for Western society. However, it is necessary to clarify what is meant by this concept. From the author’s point of view, the “West” is the regions of modern Europe united by a powerful layer of Greco–Roman culture, which not only were under Greco–Roman rule during this period, but also had a connection with the heritage of the ancient world and did not lose it under the influence of equally strong cultural, ideological, and religious phenomena. In simple terms, by “West” the author proposes to understand those countries and peoples that not only geographically correspond to the territories of the former Greek and Roman states, but also have cultural continuity

with the heritage of Greco-Roman Antiquity. It is noteworthy that such a definition does not imply any clear boundaries for the Western world.

At the same time, it is difficult to overestimate the importance of Antiquity for the formation of a specific culture of the West. The most significant values and landmarks originate from this seemingly the most ancient period of European history. For instance, the confrontation between the West and the East, that is, the idea that has always consolidated the peoples of Europe in the face of the threat of foreign expansion, can quite reasonably have ancient roots from the confrontation of the Greek polis and Achaemenid Persia. Individualism, which also is a distinctive feature of Western culture, again has its origin in Antiquity, from the Greek and Roman institutions of citizenship, the right of the individual to protection, etc. In addition, of course, we should not forget that the Christian religion also comes from that era and, undoubtedly, it has absorbed a significant layer of ancient culture. In essence, Antiquity is the cultural and ideological basis for the Western world.

However, the ancient heritage that has come down to us can be considered quite modest. For example, the written heritage of this era, with all its diversity, is still only a small, although perhaps the most valuable part of the total volume of works created during Antiquity. This is eloquently evidenced by collections of fragments of Greek and Roman historians, that contain hundreds of names about which we usually know nothing except a couple of lines for their authorship. Moreover, the ancient culture that has come down to us is primarily a product of the activities of the elite, the cultural intelligentsia of the society of that period. A number of architectural monuments of the period have survived to this day, such as the well-known Colosseum or the Acropolis of Athens. Without going into details, we note that this already modest material is the product of more than 10 centuries of the history of the existence of large and developed civilizations. Quite naturally, the question arises: how can an entire cultural system be built on such a modest basis?

The fact is that Antiquity, despite the seemingly complete destruction of its beginnings during the decline and death of the Western Roman Empire, has not gone away, and even the invasions of German-speaking barbarians and the "Dark Ages" have not left Europe without an ancient heritage. Due to a single language, Latin, which later transformed into the modern languages of the Romance group, a certain linguistic unity was preserved. Moreover, Latin in one form or another remained the dominant language of the educated minority for 10 centuries. Besides,

of course, Antiquity was preserved at the expense of Christianity, due to the impossibility of the existence of this religious trend outside the cultural context of its era. It also helped to convey the ancient heritage through the fires and devastation of the Eternal City, albeit in a distorted form. Undoubtedly, there were also other reasons.

One way or another, Antiquity was able to survive the rebirth of society, the bearer of this culture. Moreover, the paradigm of Antiquity was strong enough to turn to the stratum of this culture, albeit more indirectly, peoples who had not previously been adequately affected by Romanization or Hellenization. Otherwise, the bearers of the images of the era of Herodotus, Plato and Caesar would have remained only the peoples of Italy, Greece, and the South of France, which are quite limited in territorial distribution, where, in addition to the cultural component, the archaeological base is also strong. Instead, 11 centuries after the fall of the Western Roman civilization, in the backyards of the then world, in territories virtually unknown to the Romans at the time, the concept of the Third Rome was created. Even today, some peoples of Central Asia and India honor their descent from the soldiers of Alexander the Great, which, however, as studies show, is imaginary. These examples are intended to show that Antiquity lives not only in the memory of the peoples who inhabited Greece with its colonies and the Roman Empire, but also among people who at first glance were completely alien to it.

Even though, as it was mentioned, the ancient culture in one form or another was able to survive its carrier society and even spread to other cultures, it is quite difficult to meet the legacy of this era without living in the conventional surroundings of Pompeii. There are two most important reasons for this. Ancient culture has already become an organic part of Western culture in many ways, having dissolved into it. Firstly, the famous Napoleonic Code, a fundamental French legislative act that has become an example and a reference point for other legal systems, in its origins largely goes back to the traditions of Roman law. Another reason is a certain elitism of the ancient written culture, which, undoubtedly, can be called high. A competent appeal to the images of that era requires a good knowledge of the historical context, mythology, and culture of that society. At the same time, it should be noted that the written ancient tradition is still not the property of a narrow stratum of people, but in one form or another it is familiar to wider segments of the population.

It is worth paying attention to the fact that it is impossible to create new samples of ancient art, since this period, for obvious reasons, already belongs to his-

tory. Therefore, in the course of the historical process and within the framework of modern times, Antiquity is represented, moreover, in a completely different way. The very concept of representation presupposes a secondary reading, but in fact it can mean both a clear adherence to the ancient tradition, and the use of images and backgrounds of this period, bordering on abuse. Undoubtedly, there are many examples of high-quality representation, sometimes seeming to complement our modest data on Antiquity. However, even such variants of involving tradition distort the facts to a certain extent, often by introducing ideas that are modern to the author-representative. In turn, the works, even of very high quality, but focused on the mass consumer, assume a rather free attitude to historical reality. The latter should not be completely attributed to negative trends. It is such works that most of all meet the needs of modernity, transmitting historical knowledge, albeit in a greatly modified form, to a wide audience.

To summarize, it should be said that Western society is not limited to the borders of purely former territories of the Roman Empire. In a certain form, reverence and knowledge of traditions are quite characteristic of peoples who did not once belong to the sphere of interests of ancient states, due to the high nature of ancient culture, as well as a well-known historical steadfastness. In addition, ancient culture has already become a part of the modern value system in many ways, dissolving into it almost invisibly. Now, the images inherited from those times are being processed, supplemented, and reinterpreted. They are not only part of the academic environment. They are also consumed in one form or another by much wider masses. Thereby, modern Western culture has an important basis of ancient origin, even sometimes in the most indirect details. Moreover, ancient images, due to their significance, are still widely used and enrich the culture.

### References

1. Егоров, А. Б. «Фролов ЭД Парадоксы истории — парадоксы античности. СПб., 2004.» Вестник Санкт-Петербургского университета. История 1 (2005): 163–172.
2. Лебедев, Алексей Петрович. Духовенство древней вселенской церкви. DirectMEDIA, 1997.

3. Сыгин, Александр Георгиевич. «Становление и особенности осмысления проблематики демократии в античной общественной мысли.» Философия и общество 1 (42) (2006): 145–165.
4. Фролов, Эдуард Давидович. Факел Прометея. Автономная некоммерческая организация» Издательство Санкт-Петербургского государственного университета», 1991.

УДК 94

## Dating of the destruction layer of the room 14 of The House of the Doric Capital in Morgantina

**Ленчук Владислав Юрьевич**

студент Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»

**Кукатов Егор Андреевич**

студент Брянский государственный университет имени Ивана Петровского

***Abstract:** This article discusses an example of dating room 14 based on the coins found. The process of re-reading the years for our era is described in detail. The settlement of Morgantina was destroyed at the end of the 1st century BC as a result of the war between Sextus Pompey and Octavian. However, in order to more accurately determine the chronological framework, we need to turn to archaeological materials.*

***Аннотация:** В этой статье рассматривается пример комнаты свиданий 14, основанный на найденных монетах. Подробно описан процесс перечитывания лет для нашей эры. Поселение Моргантина было разрушено в конце 1 века до н.э. в результате войны между Секстом Помпеем и Октавианом. Однако для того, чтобы более точно определить хронологические рамки, нам необходимо обратиться к археологическим материалам.*

***Keywords:** Morgantina, roman coins, dating, Sextus Pompey.*

***Ключевые слова:** Моргантина, римские монеты, датировка, Секст Помпей.*

The settlement of Morgantina was located along the long Serra Orlando ridge in the eastern part of Sicily. The date of the foundation of Morgantina is unknown.

Strabo writes that the settlement of Morgantii was founded by the Morgetes in pre-Roman times. For a long time the city was under the influence of Syracuse and archaeological evidence indicates the flourishing of the settlement in the III century BC. In Roman times, the settlement continued to function, although it was probably destroyed during the Punic Wars, but was soon restored. The last period of prosperity of Morgantina is attributed to the second half of the I century BC and is associated with the activities of Sextus Pompeius in Sicily. The settlement was finally destroyed in the same time period — the second half of the I century BC. According to archaeological data, the settlement was burned.

The earliest archaeological investigations of Morgantina were undertaken by Luigi Pappalardo in 1884. He managed to discover part of the necropolis and two houses, one of which was later named after him. This settlement was identified as Morgantina in the 1950s by American archaeologists from Stanford University. After that, systematic archaeological research of this monument began. In this article, an attempt will be made to date the layer of destruction of room 14 in the House of the Doric Capital, which was discovered in 1964.

During the investigation of the Doric Capital House, coins minted by Sextus Pompeius were found in room 14. Apart from the coins, nothing was found in room 14. However, there are finds in other parts of the same room. The following coins were found in room 5:

1. The Denarius of Lucius Flaminus Hilo. On the obverse of the coin we see the head of Julius Caesar, on the reverse a female figure facing to the left. Silver, mint: Rome, date of minting 43 BC.
2. The Quinarium of Mark Cato. M CATO PRO PR — Marcus Cato Pro Praetor. This coin dates from 47/46 BC.

In rooms 4–6 of the Doric Capital House, many different ceramics were also found, which correlate well with the coins found and confirm the date of destruction in the second half of the I century BC. For educational purposes, we will consider only these coins in this article.

The Romans widely used the chronology of consuls, who were elected for a year. Dating by consuls was the official method of dating in the Roman Republic, and then in the Roman Empire until the reign of Justinian. The main source from which this list of consuls is known is *Fasti Capitolini* until the time of August. This inscription consists of a list of consuls and other senior positions, and a list of tri-

umphants. Most of the marble slabs were discovered in 1546 during the extraction of stone for the construction of St. Peter's Cathedral in the Forum. Since this chronology is an eponymous list and does not give us specific dates (In the year of the consuls ...), we need to link the list of consuls from *Fasti Capitolini* known to us to the Christian era of calculus.

In 525 A.D. or in 241 A. D. During the Diocletian era, John I commissioned the Roman monk Dionysius the Small to compile the so-called “paschalia” — special tables to determine the time of the Easter holiday. He had to continue the table from 248. The era of Diocletian. However, without going into deep details, Dionysius the Small suggested replacing the era of Diocletian with some other one related to Christianity. And he suggested counting the years “from the birth of Christ.” Based on his calculations, Dionysius the Small stated that the date of Christ's birth is 284 BC. The Christian date was obtained in this way —  $284 + 241$  (the year in which Dionysius the Little did his calculations) = 525 A. D. All his calculations were based on Easter tables. Now we can link the consular lists to the Christian era of chronology, since we know that Diocletian was consul in 1 BC. The era of Diocletian, which corresponds to 284 A.D.

Since the coins (No. 479) were minted during the lifetime of Sextus Pompey, we can determine the broad upper limit of our dating by the date of birth of Sextus Pompey himself. Written sources do not indicate the exact date of birth of Sextus Pompeius. In Appian we find the following: “Pompey himself was ordered to be killed in Miletus in the fortieth year of his life...” (App. B.C., XVII, 144.). If we rely on this message, then at the time of his death Sextus Pompey was 40 years old. Dion Cassius writes that Sextus Pompeius was executed in the consulship of Lucius Cornificius and a certain Sextus Pompeius (Dio Cass., XLIX, 17). Thus, based on the consular lists and the calculations of Dionysius the Small, we get 35 BC. Now we have the opportunity, following Appian, to date the birth of Sextus Pompeius:

$$35 + 40 = 75 \text{ BC.}$$

I would like to note that Sextus Pompeius, who is referred to in this essay, was not consul in 35 BC. There was an agreement between Sextus Pompeius and the Second Triumvirate, according to which Sextus Pompeius would become consul. Probably, Octavian did not want to violate the agreement and therefore the consulate was transferred to the namesake of Sextus Pompey. Moreover, in 35 BC

Sextus Pompey was defeated in the war and was forced to flee to Egypt and his consulate is simply not possible.

Of course, the upper dating cannot correspond to the date of birth of Sextus Pompeius, since coins could not be minted since 75 BC. In the Crawford catalog, this coin dates from about 42 BC. Therefore, we will designate our upper dating 42 BC. However, with the lower limit of our dating, everything is somewhat more complicated. The coins of Sextus Pompeius could not be used after his death in 35 BC, as he was a sworn enemy of Octavian. Coinage during the Civil Wars in Rome was a means of political propaganda and it is difficult to imagine that the coins of the defeated opponent Octavian with the often-encountered legend: "MAGN PIVS IMP" continued to be used.

Let us turn to Strabo: "[Before] it was a city, and now it does not exist" (Strab. VI, 4). From the message of the ancient author it follows that at the time of writing the 6th book of Morgantine no longer existed. And since we do not know exactly when this book was written, we can take the date of Strabo's death. There is no exact date, but following the tradition, this is the first quarter of the I century AD. Thus, using archaeological materials and written sources, it can be established that room 14 of the Doric Capital House was destroyed in the period from 42 BC to the first quarter of the I century AD.

Next, an attempt can be made to narrow down the possible time frame for the destruction of room 14. However, it should be emphasized that this is only a hypothesis.

After the death of Sextus Pompey, we know from many different ancient sources, including the Acts of the Divine Augustus (XXV), that some of the cities of Sicily were violently destroyed by Octavian's supporters. Of course, it was a long process, as some cities continued to resist. Only during the consulship of M. Lollius and Lepidus (21 BC), as Dion Cassius writes, Octavian left Sicily "having settled various affairs and established Roman colonies in Syracuse" (Dio Cass., LIV, VII, 1). A similar message is found in Strabo, but without any temporary instructions: "Caesar restored this city and Katana, as well as Kento-ripu, which greatly contributed to his victory over Pompey" (Strab. VI, II, 5). From this it can be concluded that by this time all punitive operations against Pompey's supporters had been completed and Sicily began to recover from wars and pogroms. Therefore, if we assume that Morgantina was destroyed by Octavian after the vic-

tory over Sextus Pompey, then we get the lower limit of our dating of the destruction layer of room 14 of the Doric Capital House — 21 BC.

### References

1. Аппиан Александрийский. Римская история. М., «Ладомир», 2002.
2. Дион Кассий. Римская история. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1340546952>
3. Страбон. География. М.: «Ладомир», 1994.
4. Broughton T. R. S. The Magistrates of the Roman Republic, vol. 1–2, Suppl., 1951–1960. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/gosudar/consuls1.htm>.
5. Ахиев С. Н. Борьба за Западное Средиземноморье: политика и пропаганда в Риме (41–36 гг. до н. э.) // «Античный мир и археология», вып. 18. Саратов. С. 144–164.
6. Грацианская Л.И. «География» Страбона. Проблемы источниковедения. РГГУ. 1988.
7. Машкин Н. А. Принципат Августа. Происхождение и социальная сущность. Изд-во Академии Наук СССР, Москва — Ленинград, 1949.
8. Crawford M. H. The Roman Republican Coinage. Cambridge. 1974
9. Pfüntner L. Urbanism and Empire in Roman Sicily. University of Texas Press. Austin, 2019.

## КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

УДК 75

### Анри де Тулуз-Лотрек

#### Парфенова Екатерина Ивановна

преподаватель, аспирант Санкт-Петербургского университета промышленных технологий и дизайна

***Аннотация:** Анри де Тулуз-Лотрек родился в Альби в 1864 году и с раннего возраста имел необычную судьбу. Нет недостатка в свидетельствах, рисующих портрет этого гениального художника, который был прикован к нескладному телу и в раннем возрасте был отмечен немощью. В возрасте 18 лет он начал художественную карьеру, которая привела его в Париж эпохи конца века и богемный мир Монмартра. От кабаре до борделей, от кафе-концерта до цирка, он запечатлел главных героев современной жизни без карикатуры и идеализации. В результате хрупкого здоровья и чрезмерного образа жизни он умер в возрасте 36 лет. Иногда сведенные к кажущейся банальности предметов, его работы обнаруживают стремление, вслед за Дега и Мане, придать современной жизни достоинство исторической живописи.*

***Abstract:** Henri de Toulouse-Lautrec was born in Albi in 1864 and had an unusual fate from an early age. There is no shortage of testimonials that create a portrait of this brilliant artist, who was confined to an unshapely body and was marked by infirmity at an early age. At the age of 18, he embarked on an artistic career that took him to turn-of-the-century Paris and the bohemian world of Montmartre. From cabarets to brothels, from café-concert to circus, he captured the protagonists of modern life without caricature or idealization. As a result of his fragile health and excessive lifestyle, he died at the age of 36. Sometimes reduced to the seeming banality of subjects, his work reveals a desire, following Degas and Manet, to give contemporary life the dignity of historical painting.*

***Ключевые слова:** Анри де Тулуз-Лотрек, Франция, искусство.*

***Keywords:** Henri de Toulouse-Lautrec, France, art.*

1864 Родился в Альби в аристократической семье. Его родители были троюродными братьями и сестрами, что было распространено среди дворян того времени, чтобы избежать раздела наследства.

1875 Здоровье вынуждает его оставить среднюю школу, и мать берет на себя ответственность за его обучение. В возрасте десяти лет его рост составляет всего 1,27 м, он страдает от боли и деформации суставов нижних конечностей; к концу роста его рост составляет 1,52 м. Затем он проходил различные курсы лечения, но перелом левого бедра в 1878 году и перелом правого бедра в следующем году подтвердили патологическое состояние, вероятно, вызванное инбридингом его родителей. Во время выздоровления он рисовал, писал и читал. Позже он стал много насмехаться над своим ростом и нескладным телосложением.

1881 Молодой бакалавр отправляется в Париж, чтобы начать карьеру художника, и поступает в студию Рене Принсето, а затем решает следовать академической программе обучения, записавшись на курс Леона Бонна (1833–1922); портретист и исторический живописец, он очень классичен и решительно выступает против импрессионистов и авангардистов. После закрытия студии в 1883 году он присоединился к более терпимому преподаванию Фернана Кормона (1854–1924).

Он сделал несколько портретов и рисунков Кармен Годен, прачки с пышными рыжими волосами, которая оставалась одной из его любимых моделей.

1886 Поселившись на Монмартре, молодой Лотрек открывает для себя кабаре, театры и кафе, атмосферу которых он прославляет. Он переходил из гингета Мулен де ла Галетт в Мулен Руж, открытый в 1889 году, который стал его неизменным фаворитом, и останавливался в «Диван Джапоне» или «Чат Нуар». Рядом был построен знаменитый цирк Фернандо.

1887 Лотрек завершает свое обучение. Все ускорило: он выставлялся вместе с Ван Гогом, с которым познакомился в студии Кормона; оба порвали с ранними импрессионистами. Ван Гог купил у него свою первую картину. От светских кругов до кругов авангарда, Лотрек разрушил все социальные барьеры.

Тулуз-Лотрек, плакат La Goulue

Анри де Тулуз-Лотрек, «Мулен Руж». La Goulue, литография © Ришар Пеллетье, Виль де Шомон / ле Сигне, Национальный центр графики.

1891 Он выпускает свой первый плакат, на котором изображена Луиза Вебер, известная как Ла Гулю, французская танцовщица канкан в «Мулен Руж».

1893 Лотрек становится одним из художников «Ревю Бланш», основанного братьями Натансон. Он развивается среди литераторов и часто посещает, в частности, Феликса Фенеона, Жюль Ренара, Стефана Малларме, а также Оскара Уайльда и Тристана Бернара.

1895 Ла Гулю заказывает ему роспись панно для своего «балагана» в Фуар дю Трон — нечто среднее между плакатом и фреской.

1898 Плохое здоровье замедляет его производительность. Он выставляет многие свои работы в Лондоне («который надолго останется крупнейшей витриной его полиморфного таланта»), однако, без особого успеха.

Раздражительность художника сопровождалась потерей памяти и неконтролируемыми поступками, даже delirium tremens. Анри был азартным игроком, и его алкоголизм беспокоил его мать, которая в итоге поместила его в Нейи на три месяца. Там он фотографирует, рисует, пишет и гравировывает, черпая вдохновение в цирке и театре.

1901 Жертва нервных приступов, которые постепенно парализовали его из-за алкоголя и, вероятно, сифилиса, и уже страдавший от слабого здоровья, Тулуз-Лотрек умер в возрасте 36 лет, оставив после себя (несмотря на краткость своей жизни) плодотворную художественную продукцию, насчитывающую около шести тысяч работ.

### Список литературы

1. Западноевропейское искусство второй половины 19 века. Сборник статей. — М.: Искусство, 1975.
2. Грутрой Г. Анри де Тулуз-Лотрек. — Сингапур: Белфакс, 1996.

УДК 75

## Франсуа Буше

Парфенова Екатерина Ивановна

преподаватель, аспирант Санкт-Петербургского университета  
промышленных технологий и дизайна

*Аннотация:* Буше критиковали с 1750-х годов, после того, как его обожали, презирали, а затем забыли в период неоклассицизма и, наконец, вновь открыли во времена Второй империи, его долгое время приравнивали к придворному художнику, а его искусство интерпретировали как эманацию и отражение легкости общества XVIII века. Этот взгляд, очевидно, отдавал предпочтение светской стороне его творчества, которая, по общему признанию, была более важной по объему, и оставлял мало места для его религиозной продукции. Прежде всего, она исказила понимание его искусства в целом, отодвинув на второй план незыблемые правила, которые управляли искусством в эпоху Древнего режима. Картины не делились на «светские» или «религиозные» категории, а располагались в соответствии со строгой иерархией «Большого жанра» и «Малого жанра». Однако уже в 1912 году Жан Локен отметил, что это разделение, единственное историческое, привело к тому, что Буше стали считать прежде всего историческим художником и изучать его как такового.

*Abstract:* Boucher had been criticized since the 1750s, after being adored, scorned, and then forgotten during the Neoclassical period and finally rediscovered during the Second Empire. He was long equated with a court painter, and his art was interpreted as an emanation and reflection of the ease of eighteenth-century society. This view obviously favored the secular side of his work, which was admittedly more important in scope, and left little room for his religious production. Above all, it distorted the understanding of his art by sidelining the immutable rules that governed art during the Ancien Régime. The paintings were not divided into “secular” or “religious” categories but arranged according to a strict hierarchy of “Grand Genre” and “Small Genre”. However, as early as 1912, Jean Loquin noted that this division, the only historical one, led to Boucher being regarded primarily as a historical artist and studied as such.

**Ключевые слова:** Франсуа Буше, Франция, искусство.

**Keywords:** Francois Boucher, France, art.

После Второй мировой войны возрождение исторических исследований, посвященных эпохе Просвещения и, в частности, правлению Людовика XV, позволило пересмотреть и уточнить исследования Локкена, а также

пересмотреть порой произвольные суждения об искусстве этого периода. Если царствование того перестало быть исключительно периодом упадка по сравнению с Великим веком, смутным временем, предвещавшим потрясения Революции, если Людовик XV перестал быть исключительно развратным человеком из Парка-о-Серф, который возвел простолудинку, урожденную Пуассон, в ранг маркизы де Помпадур, то трудно было сделать из произведения Буше зеркало «развратного и развратного» общества. Точно так же, если Дидро больше не был неподкупным критиком, чья очищенная эстетика (естественное против искусственного) порицала придворное искусство, Буше больше не мог быть ни художником, изображающим «милых маленьких девочек», ни художником, «который провел свою жизнь с проститутками самого низкого класса». Более того, тщательное перечитывание биографических источников XVIII века во время выставки Франсуа Буше в 1986 году выявило совершенно иной образ творца и его методов работы. Не отказываясь от изящного видения братьев Гонкур, искусствоведы сегодня признают, что Франсуа Буше, некогда «человек удовольствия без выбора и чувственности без меры», «легкий, приятный (...), но весьма профанированный художник», возможно, стал жертвой «недоразумения». Однако, несмотря на эту эволюцию, которая во многом сродни реабилитации, следует признать, что религиозное искусство Буше по-прежнему страдает от суждений Пьера де Нольяка или Андре Мишеля, чей след все еще можно увидеть во многих анализах творчества художника.

Буше был прежде всего историческим живописцем, амбиции которого были велики, и которого не отталкивали религиозные сюжеты. Некоторые отмечают, что он не создал ни одного большого алтарного образа, когда был на пике своей славы в 1740-х годах, но все авторы, несмотря на предубеждение некоторых к фавориту Ла Помпадур, не преминули отметить в каталоге его работ его многочисленные религиозные произведения, написанные или нарисованные. С самого начала, еще до традиционной поездки в Италию, которую он совершил в 1728–1731 годах, молодой человек, похоже, создал себе репутацию в этой области. Около 1721 года Буше обратил внимание на своего будущего учителя Франсуа Лемуана, написав «Суждение о Сусанне». В 1720-х годах он поставлял парижским граверам всевозможные диссертации, стал гравером-переводчиком и был настоль-

ко хорош в этих занятиях, что гравер Жан-Франсуа Карс предложил ему пенсию и 60 ливров в месяц. Одновременно с гравированием рисунков Ватто для любителя Жана де Жюльена в 1726 году он не оставил религиозные сюжеты: он написал серию полотен с изображением Христа, Богородицы и апостолов, включающую не менее семнадцати произведений. Выполняя эпизоды из басни, с 1727 по 1729 год он завершил одиннадцать сцен из Ветхого Завета. В эти же годы Буше выпустил ряд листов, сюжеты которых были взяты из Священного Писания. Их назначение неизвестно, но Беверли Шрайбер Якоби считает, что они могли быть использованы для иллюстрации бревиариев или молитвенников.

После возвращения из Италии, хотя Буше не получил ни одного заказа на алтарные образы, его все же попросили сделать рисунки для парижского «Бревиара» в 1736 году<sup>17</sup>, затем для «Истории народа Божьего от его происхождения до начала Мессии» пьера Беррюйера в 1734 и 1738 годах. В работах, посвященных искусству XVIII века или покровительству мадам де Помпадур, возвращение Буше к религиозному искусству принято относить к 1750 году, после латентного периода, длившегося около десяти лет. Поручив ему украсить некоторые из своих резиденций, титулованная фаворитка могла побудить его вернуться к религиозной тематике. В 1750 году он завершил работу над картиной «Люмьер мира» для замка Бельвю, которая сейчас находится в Музее изящных искусств в Лионе. В 1757 году мадам де Помпадур приобрела *Repos pendant la Fuite en Egypte*, позже купленный Екатериной II из России, а в 1758 году — *Enfant Jésus bénissant saint Jean*.

### Список литературы

1. Даниэль С. М. Рококо: От Ватто до Фрагонара / Сергей Даниэль. — [2-е изд.] — СПб.: Азбука-Классика, 2010. — 330, [3] с. — (Новая история искусства / Л. И. Акимова [и др.]).
2. Франсуа Буше: альбом / автор текста Елена Федотова. — М.: Белый город, 2004. — 48 с. — (Мастера живописи).



УДК 75

## Макс Либерман

**Парфенова Екатерина Ивановна**

преподаватель, аспирант Санкт-Петербургского университета  
промышленных технологий и дизайна

***Аннотация:** Макс Либерман (Берлин 20.7.1847–8.2.1935) был художником и гравером импрессионизма. В 1890-х годах он обратился к более легкому и свободному стилю живописи импрессионистов, несмотря на свое скептическое отношение к разделению цвета, и основал импрессионизм в Германии. Макс Либерман прославился своими «солнечными пятнами», то есть наблюдением за тем, как солнечный свет падает через беседки или деревья на дорожку, оставляя световые эффекты. Сегодня Либерман считается одним из триумвирата немецкого импрессионизма, наряду с Максом Слевотом и Ловисом Коринтом.*

***Abstract:** Max Liebermann (Berlin July 20, 1847– February 8, 1935) was an impressionist painter and printmaker. In the 1890s he turned to the lighter and freer style of Impressionist painting, despite his skepticism about color separation, and founded Impressionism in Germany. Max Liebermann became famous for his “sunspots,” that is, his observation of sunlight falling through arbors or trees onto a path, leaving luminous effects. Today Liebermann is considered one of the triumvirates of German Impressionism, along with Max Slevogt and Lovis Corinth.*

***Ключевые слова:** Либерман, художник, искусство.*

***Keywords:** Lieberman, artist, art.*

Макс Либерманн родился 20 июля 1847 года вторым сыном еврейского текстильного предпринимателя Луи Либерманна и его жены Филиппины (урожденной Халлер) на Бургерштрассе 29 в Берлине. В годы его детства Либерманы превратились в богатую семью промышленников и торговцев. Макс Либерманн был вторым из четырех детей этой пары. В 1851 году родился его брат Феликс (1851–1925), с которым Либерманн поддерживал близкие отношения на протяжении всей своей жизни. В том же году семья переехала на Берендштрассе вместе с его старшим братом Георгом (1844–1926) и первородной сестрой Анной (1843–1933). Макс Либерманн был воспитан по-прусски бережливым и строгим, а также «верным вере отцов, еврейской религии», по словам 19-летнего художника.

Макс Либерманн посещал гуманистическую детскую школу. В 1856 году, в возрасте девяти лет, Макс Либерманн начал рисовать в своем ближайшем окружении, дома, в школе и в зоологическом саду. С 1857 года он посещал реальную гимназию на Доротеенштрассе, а с 1863 года — гимназию Фридриха Вердершена. На Пасху 1866 года Макс Либерманн с трудом и — к огорчению отца — на 6 баллов сдал экзамен по математике. Он поступил на философский факультет Берлинского университета имени Фридриха Вильгельма на предмет химии, ни разу не посетив ни одной лекции. В январе 1868 года Либерманн был отчислен за «безразличие к учебе».

Когда в 1862 году уважаемый и успешный Карл Штеффек (1818–1890) из Берлина увидел рисунки 15-летнего Либерманна, он посоветовал родителям мальчика поощрять его талант. Однако желание Макса Либерманна стать художником встретило непонимание со стороны его отца.

Два раза в неделю Макс Либерманн посещал уроки рисования у Штеффека и Эдуарда Хольбейна (1807–1875).

Первые портреты его брата Феликса и учителя иностранных языков Генриха Иоахимсона были написаны в 1865/66 г. В эти годы Макс Либерманн начал заполнять этюдники рисунками по произведениям Тициана, Ингреса и Адольфа фон Менцеля. С весны 1866 года Либерманн занимался химией, но вместо того, чтобы сосредоточиться на учебе, Макс Либерманн посвятил себя живописи и продолжал выполнять заказы на картины для своего учителя Штеффека.

В период с ноября 1866 по 1868 год Макс Либерманн вопреки желанию отца заявил о своем желании стать художником. В течение двух лет он занимался в студии Карла Штеффека в качестве ученика и ассистента. Штеффек научил его рисовать: утром с живой модели, днем с гипса, а вечером с обнаженной натуры. В студии Штеффека Либерманн также познакомился с историком искусства Вильгельмом Боде, который пришел изучать обнаженную натуру.

После того как в начале 1868 года Макс Либерманн был исключен из школы за «безразличие к учебе», отец разрешил ему изучать искусство в Веймаре. Тем не менее, отец Либерманна рассматривал его карьерные устремления как семейное несчастье.

Весной 1868 года Макс Либерман поступил в Великогерцогскую саксонскую художественную школу в Веймаре. Макс Либерману часто было трудно справиться с историческими и мифологическими сюжетами, которые ему давали. Его учителя считали, что он не был особенно талантлив.

В июле 1870 года началась франко-прусская война. Из-за плохо заживающего перелома руки Макс Либерманн был избавлен от службы в армии. Тем не менее, он принял участие в битве и осаде Меца с августа по октябрь в качестве добровольного медбрата ордена Святого Иоанна.

Когда в 1871 году молодой пейзажист Теодор Хаген (1849–1919) пришел преподавать в Веймарскую художественную школу, он незадолго до этого приобрел опыт работы в Барбизоне и смог передать эти новые тенденции французской живописи под открытым небом. К нему присоединился Макс Либерман, который сопровождал Хагена в Дюссельдорф в субботу 1871 года. Он получил доступ в мастерскую венгерского художника Михая Мункачи (1844–1900) и увидел картину «Шарпизупфериннен», реалистичную бытовую сцену женщин, выщипывающих шерсть, реализм которой произвел сильное впечатление на Либермана.

### Список литературы

1. Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1914 (Zweite Auflage 1923).
2. Karl Scheffler: Max Liebermann. München und Leipzig 1906. Mit einem Nachwort von Carl Georg Heise. (Spätere Auflagen München 1912, 1922, Wiesbaden 1953).

УДК 7.03

## Этапы формирования музыкальных традиций Китая

Чжан Вэйчжэнь

магистрант Санкт-Петербургского государственного университета

***Аннотация:** Целью статьи является анализ развития мировоззренческой системы Древнего Китая, в частности философии, непосредственно определявшей культурные и музыкальные традиции страны. Методология исследования состоит в использовании исторического и биографического методов в изучении данной тематики. Исследованы действия мировоззрения Древнего Китая на музыкальные традиции страны. Отмечены исторические имена философов, наиболее повлиявшие на развитие музыкального искусства и образования, что также отразилось на культурных традициях.*

***Abstract:** The purpose of this article is to analyze the development of the worldview system of ancient China, the philosophy that directly determined the cultural and musical traditions of the country. The methodology of the research consists in the use of historical and biographical methods in the study of this subject. The actions of the worldview of Ancient China on the musical traditions of the country are investigated. The historical names of philosophers who influenced the development of musical art and education the most are marked, which also reflected on the cultural traditions.*

***Ключевые слова:** Китай, музыка, конфуцианство, буддизм, народный стиль.*

***Keywords:** China, music, Confucianism, Buddhism, folk style.*

Китайская культура является одной из древнейших в мире. Известно, что в ходе культурного развития искусство обособляется от философии в особую форму общественной жизни — духовную при сохранении смысловых связей и взаимовлияний с мировоззренческими науками и учреждениями, так как под влиянием искусства вообще и музыки в частности, развивается художественное сознание общества, умение творчески относиться к общественным и природным явлениям. Формируются ценностные ориентации, нормы, идеалы. Становление китайских музыкальных традиций органично и очень тесно связано с развитием философии и истории страны. В последние десятилетия культура страны вызывает все больший ин-

интерес у исследователей в связи с принципиально новой ролью, которую Китай играет в современном мире. Поэтому изучение мировоззренческой системы Китая актуально, поскольку определяет возврат к философским истокам, способствовавшим становлению и развитию китайской музыкальной культуры.

Корни китайской культуры восходят к периоду раннего палеолита к образованию государства Шан-Инь (примерно 1766–1027 гг. до н.э.). Китайская музыкальная культура развивалась в связи с культурами Южной, Центральной и Западной Азии. Между характером музыки и состоянием общества того времени существовала прямая связь. (Некоторое обособление музыки в самостоятельный вид искусства, в «иньюэ», произошло в конце эпохи Чжоу). Не случайно во многих древних хрониках встречаются такие словосочетания, как «юеву» (музыка и танец), «геву» (песня и танец), которые указывают на древние формы китайской музыкальной культуры. Согласно традиционным религиозно-философским представлениям, древние китайцы каждую ступень звукоряда, звука связывали с определенным временем года, временем суток, положением Солнца и Луны, различными птицами и животными, стихиями природы и т.д. Одни мелодии исполнялись весной, другие — летом, осенью и зимой [3, с.157]

В истории китайской музыкальной культуры выделяются определенные периоды развития со своими характерными чертами. Первой из них была музыка Древнего Китая, когда происходило становление китайской музыки. Его примерные хронологические границы — от 20 века до н.э. до 3 века нашей эры. Следующий период — это музыка раннего средневековья Китая, которая характеризуется обогащением иностранными влияниями и процветанием. Он длился с 3 века до нашей эры до начала 13 века нашей эры. Периодом зрелости китайской музыки принято считать позднее средневековье (с начала 13 века до 1911 года).

Период с 1911 года по настоящее время — это музыка Нового времени (У Ген-Ир, 2011, стр. 22–23). Периоду Древнего Китая предшествовала эпоха архаики (26–21 вв. до н.э.). На территориях Хэнань, Шэньси и Шаньси существовал культ, связанный с пением и танцами, посвященный началу и концу сбора урожая. Весь следующий сезон были широко

распространены религиозные песенно-танцевальные обряды в честь богов и духов предков.

В процессе развития находилось и музыкальное народное творчество — любое произведение сопровождалось пением и плясками. Музыкальная культура государства Шань-Инь (16–11 вв. до н.э.) строилась на обрядовых песенно-танцевальных обрядах, посвященных урожаю и жертвоприношениям богам. Позднее это сочетание искусств было воссоздано в придворных и храмовых традициях. Позже начинают формироваться основные черты светской музыки — сочетание пения, музыки и танца (У Ген-Ир, 2011, с. 26). Эпоха Чжоу (11–3 вв. до н.э.) характеризовалась расцветом всех отраслей культуры. Различают Раннюю (Западную) Чжоу (11 век — 770 г. до н.э.) и Позднюю (Восточную) (770–256 г. до н.э.).

Понимая влияние и роль музыки в жизни общества, представители династии Чжоу прибегли к организации и развитию этого искусства. В эпоху раннего Чжоу появилось Музыкальное заведение, благодаря которому была открыта музыкальная школа для обучения музыке и танцам. Обучение длилось семь лет, как правило, для учащихся в возрасте от 13 до 20 лет [4, с.38–39].

В позднечжоуский период сформировалось философское отношение к взаимодействию музыки и социальных процессов. Идеология китайского философа Конфуция, которой руководствовались древние и последующие правители Китая, во многом способствовала тому, что музыка стала государственным культом и имела государственное значение: она была средством воздействия на нравы и настроения людей, управления людьми, держать их в повиновении.

Отношение конфуцианства и государства к музыке можно рассматривать как одну из главных специфических черт китайской цивилизации. «Ши Цзин» («Книга песен»), составленная философом, является древнейшим и наиболее почитаемым произведением китайской литературы. «Ши Цзин» сохранился в основном в двух произведениях.

За периодом Чжоу последовала династия Цинь (221–206 гг. до н. э.). Много было сделано для подъема культуры и искусства, с другой стороны, в этот период конфуцианство было смертельно упразднено, а его сторонники подверглись гонениям. В этот период большое распространение получили оркестры и оркестровая музыка.

В период Хань (206 г. до н.э.— 220 г. н.э.), сменивший династию Цинь, конфуцианство вернулось и оставалось государственной идеологией Китая до Синьхайской революции 1911 года. Значимым событием этого периода для развития музыки в стране стало основание в 112 г. до н.э. Китайского императорского музыкального бюро Юефу. Термин «юефу» означает «лирика». Это старинные обрядовые распевы, народные песни, созданные в ханьский период, авторские песни в народном стиле. В истории династии Хань музыкальное бюро Юефу просуществовало 106 лет. В последующие годы традиция сохранилась: в Китае при императорском дворе всегда существовали специализированные учреждения, занимавшиеся музыкой [2, с.140].

Примерно с середины III века наибольшее влияние на культуру Китая оказал даосизм, основоположником которого считается старый мастер Лао-цзы. В центре его учения находится понятие Дао («Путь»), которому подчинен весь мир и который является основой и источником всех вещей, постоянно движущихся, подчиняющихся естественной необходимости. Великий шелковый путь и культурный обмен с народами Ближнего Востока и Индии способствовали развитию и обогащению китайской музыки. В китайской культуре появлялись новые идеи, темы и музыкальные инструменты. История Великого шелкового пути также связана с распространением буддизма в Китае.

С XVII века происходила определенная демократизация китайской музыки, культуры народных песен и цзинцзюй, активно развивались местные театральные и музыкальные представления. В 18–19 веках большое место в Китае занимала оркестровая музыка Ши фан сюэ. Были и оркестры европейского типа.

В начале 20 века расширялись контакты с другими странами. Музыканты получили музыкальное образование в европейской традиции за пределами Китая. Большинство из них, освоив западную профессиональную музыку, остались под влиянием традиционной китайской музыки. Реформа школьного образования в Китае (когда музыка впервые была введена в качестве обязательного предмета в школьную программу) привела к развитию нового вокального жанра — школьной песни («сюэтан юэгу») [1, с.6].

После революции 1911 года, когда был положен конец правлению династии Цинь, произошло европейское музыкальное знание. Вводилась европейская нотная система, предпринимались попытки адаптировать западную музыку к китайской культуре.

С 1931 года военный конфликт с Японией вызвал подъем патриотического движения в кругах музыкантов и создание инюэ, патриотических песен. Для песенного исполнения существовала музыкальная форма Танчи — рифмованный рассказ с ритмическими фигурами, где повествование идет вкуче с пением и игрой на струнных музыкальных инструментах. Позже танцы последовали за современными формами баоцзюань и различными формами дагу.

В 1949–1956 годах в Китае была создана система музыкального образования, открыты консерватории, развиты все направления музыки. В этот период активно работали известные композиторы Дин Шаньдэ, Ли Инхай, Лу Чжуан, Хубэй Хуан, Ду Цянь, Ван Пейюань, Цзян Цюй-Синь, Сань Тун, Ван Лишань и другие. (Дэн Кай Юан, 2015). Период Культурной революции был достаточно сложным для развития классической китайской музыки. Не имея возможности развивать это направление, музыканты активно работали с народными песнями и фольклором окраин.

С начала 1970-х годов произошел возврат к традиционным мелодиям из революционных песен, основанных на лозунгах. В 1972 году вышел сборник «Новые песни поля брани», который в последующие пять лет стал ежегодным изданием. Новая реформаторская политика правительства (конец 1970-х гг.) способствовала возникновению в музыке «новой волны», представители которой, используя западные методы композиции, своеобразно воспроизводили жизнь Китая, создавая современный музыкальный стиль. Конец 20 — начало 21 века по праву считается золотым периодом всех жанров китайской профессиональной музыки.

В заключении можно резюмировать, что китайские правители всегда признавали музыку важнейшей составляющей общественной жизни, которая непосредственно формирует действительность и играет значительную роль в организации общества. Вот почему традиции в китайской музыке светские. Вопрос о влиянии мировоззренческой системы Древнего Китая на музыку восточных стран также требует дальнейшего изучения.

**Список литературы**

1. Зольников, М. Е. История музыкального искусства Китая в русской и зарубежной историографии XX–XXI вв / М. Е. Зольников, Ч. Кхесинь // Культура и время перемен.— 2019.— № 1(24). — С. 9
2. Ли, А. К вопросу об истории народной музыки Китая / А. Ли // Народное творчество национальных культур на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство: Материалы студенческой международной научно-практической конференции, Москва, 27 декабря 2019 года. — Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Ритм», 2020. — С. 139–144.
3. Сяньюй Хуан. Система музыкального образования в Китае// Вестник СПбГУКИ. СПб, 2012. № 2(11). С. 155–159.
4. Чжао Фын. Песня — голос сердца китайского народа // Советская музыка. М, 1949. № 11. С. 36–41.

УДК 7.03

**Эстетика современности: модерн — постмодерн — гипермодерн — метамодерн**

**Ба Ваньли**

магистрант Санкт-Петербургского государственного университета

*Аннотация:* Целью статьи является анализ интерпретации и процессы определения «эстетики современности» в культурологическом мнении в конце XX — начале XXI века. Для достижения цели были использованы методы критического анализа, контекстуализма, а также методология, соответствующая системному культурологическому подходу, включая метод синтеза и системный метод. Выводы. Выяснено, что новые постулаты эстетических ценностей формируются в культурной среде и лишь впоследствии осмысливаются, институализуются остальным социумом.

*Abstract:* The aim of the article is to analyze the interpretation and definition processes of the “aesthetics of modernity” in cultural opinion in the late twentieth — early twenty first century. The methods of critical analysis, contextualism, as well as the methodology corresponding to the systemic cultural approach, including the method of synthesis and systematic method

have been used to achieve the goal. Conclusions. It has been found that the new postulates of aesthetic values are formed in the cultural environment and only later comprehended and institutionalized by the rest of society.

**Ключевые слова:** трансформационные процессы, эстетика современности, модерн, постмодерн, гипермодерн, метамодерн.

**Keywords:** transformational processes, aesthetics of modernity, modern, postmodern, hypermodern, metamodern.

Стремление к осмыслению современности связано с естественным желанием упорядочивать, рационализировать, искать основания собственного существования. В философско-культурологической науке «современность» трактуется как качественно новый этап, отличный от предыдущего. В этом отмежевании от «прошлого» понимание эстетики «современности» несколько условно, поскольку искусство и творчество в широком смысле всегда опираются на предшествующий опыт и традицию. Важно понимать, что в разных странах границы поколений, а также деление на периоды стилистических направлений значительно сдвинуты.

Согласно Шарлю Бодлеру, модерн означает не историческое время (эпоху), а понимание природы Красоты. Ошибаются те, кто «копается в прошлом, теряет память о настоящем, отказывается от ценностей и привилегий настоящего момента, потому что почти вся наша оригинальность исходит из того отпечатка, который время оставляет на наших впечатлениях».

В данной статье мы рассматриваем множество вариантов написания терминов, встречающихся в русском языке: модерн, модерн, модернизм, постмодерн, постмодернизм.

Анализируя способ их употребления в текстах, трудно заметить разницу в определении. Постмодерн и постмодернизм, гипермодерн, гипермодернизм часто употребляются одновременно как синонимы в одном и том же тексте, хотя, когда «модерн» обозначает исторический период, мы пишем его с большой буквы, тогда как художественный стиль — с маленькой буквы, культурно-интеллектуальная направленность — с суффиксом «-изм».

Эстетическое понимание модерна как постмодерна связано со многими, порой радикально отличительными чертами. Первые случаи употре-

бления термина не имеют общей детерминанты качественной характеристики, они относятся либо к раздельному употреблению, либо к отдельным искусствам, либо к вопросам эстетики, политики; для них не характерна устойчивая связь с общей хронологией. Начало датировки «постмодернистского» дискурса связано с призмой идей, которые распространялись в кругах североамериканской литературной критики в 1950–1960-х годах, откуда они распространились на художественную критику и одновременно искусство в 1970-е гг. И только в следующее десятилетие эти представления оформились в мировоззренческих науках — философии, эстетике,

В странах Восточной Европы дискуссия о легитимации постмодернизма как культурного феномена в силу объективных причин началась в конце 1990-х гг. и активно продолжается по сей день. Число сторонников постмодернистского модерна, как и его антагонистов, огромно, что подтверждается тысячами библиографий, а также широким использованием термина в повседневной практике [3, с. 214].

Нонконформисты и культура андеграунда пытаются привлечь творчество к постмодерну. Сначала дискуссию вокруг постмодернизма определяли как «печальное падение волны после величественного гребня современности», но вскоре постмодернизм стал ассоциироваться с демократией и плюрализмом, который наводит мосты между высокими искусством и массовой культурой, критика и общественность, профессионалы и любители. Постмодерн декларирует новые возможности, новое в росте разнообразия.

Постмодернистская арт-практика реализуется двояко: герметический концептуализм декларирует деконструкцию, философию пустоты, отмечает уязвимость мира; массовая культура и поп-арт, напротив, способствуют комфортному пребыванию в обществе, которое вытесняет элиту и массу, предоставляет всем равный доступ к искусству и другие блага.

Постмодернистская ирония сопутствует одновременно обоим направлениям, забавная культура используется для преодоления страха, а самоирония используется как попытка реабилитации собственной культуры и ее достижений. В конце второго десятилетия XXI века использование термина «постмодернизм» недопустимо в контексте определения эстетических оснований модерна, поскольку потребовало атрибута конкретной

хронологии. Характеризуя эпоху тотальной цифровизации, наиболее распространены новые темпоральные категории, обозначающие альтернативу постмодерну — обобщенный термин постпостмодерн [2, с. 200].

В понимании Крокера и Кука постмодернизм не есть начало чего-то нового или конец чего-то старого. Это катастрофа, которая станет возможной благодаря развлечениям, взрыву современной культуры [4, с. 156]. Описывая современность, авторы уделяют большое внимание человеческому телу, предсказывая его трансформацию в сторону полного отказа от тела. Иван Варга одновременно рассуждает о соотношении всех «измов». По его мнению, как модерн не дистанцировался от предмодерна, так и постмодерн имеет много общего с модерном — гипермодерн органично связан с постмодерном, даже усиливая характеристики последнего. По мнению Варги, гипермодернистское общество использует технологии для оперирования недоступными ранее возможностями вне человеческого тела, виртуальность исключает телесность, а тело становится симулякром. Гипермодерн связан не только с телом, но и с определением культуры.

В «Эстетизации мира» теория гипермодернизма приобретает позитивный смысл через формулировку «трансэстетики», которая рассматривается в контексте коммерческого и популярного искусства.

В общенаучном дискурсе о статусе модерна, пожалуй, наиболее обсуждаемым понятием является метамодерн, который начинается со специфического эстетического определения, возникшего в трансмодернизме и оформленного в полноценную социокультурную парадигму, где под термином осцилляция понимаются колебания между энтузиазм и ирония [1, с.16].

К характеристикам нового модерна относятся: логика бинанизма, наивность, принципиальная незавершенность, прекращение поиска эстетического и пластического абсолюта в пользу изучения изменчивых границ искусства и пределов познания. Отсутствие или неприемлемость известных культурфилософских методов осмысления новой современности предлагается дополнить новыми на стыке искусства и науки не только в смысле точных наук (art&science), но и в гуманитарном (искусство и исследования).

Современный исследователь — это еще и художник, научная работа которого есть личный творческий опыт в каждый момент времени, а главная

задача — конструировать атмосферы как создание условий для проживания определенного чувственного опыта вопреки несовершенным в данный момент языковым конструкциям. с точки зрения понимания современности.

Таким образом, новые постулаты эстетических ценностей формируются в культурно-художественной среде и лишь потом осмысливаются и институционализируются остальным обществом. Главной характеристикой «современности» рубежа веков является ее ускоренная изменчивость. Поэтому трансформация эстетических ценностей происходит между созданием оригинальных модификаций, социальной направленностью искусства (модерн), цитированием, всеобщим плюрализмом, асоциальностью, хаотичностью или транзитивностью (постмодерн), утратой телесности, тотальной акселерацией, культурой потребления. гиперсовременный), в конечном счете возвращающийся к обычным практикам, но уже в условиях гиперускоренного времени.

Метамодерн — это самая смелая попытка осмыслить современность, используя понятие «структура чувства» как состояния бытия здесь и сейчас до его осмысления. Прежде чем легализоваться в научных теориях, каждый из вариантов модерна структурировался преимущественно в художественных практиках и, достигнув согласия с широким общественным мнением, терял свою актуальность в смысле эстетической новизны. Каждый раз, когда мы используем новую приставку, мы соглашаемся с утверждением, что общество изменилось вместе с идеей современности.

### Список литературы

1. Афанасьева, А. П. Тезаурус феномена метамодерн / А. П. Афанасьева // Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов-2030: сборник материалов III Международной научно-практической конференции, Краснодар, 11 ноября 2021 года. — Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2021. — С. 12–18.
2. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: сверхмодернизм // Знание. Понимание. Умение. 2019. № 1. С 142.

3. Спиваковский, П. Е. Метамодернизм: контуры глубины / П. Е. Спиваковский // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология.— 2018.— № 4. — С. 196–211.
4. Kroker, A., & Cook, D. (1986). The Postmodern Scene. Excremental Culture and HyperAesthetics. New World Perspectives [in English].

УДК 7.03

## Генезис и становление технологий экранной живописи

Ли Ваньюэ

магистрант Санкт-Петербургского государственного университета

*Аннотация:* Цель статьи — исследовать зарождение и становление экранного киноискусства как особой технологии экранной живописи. Методология исследования состоит в использовании исторического и биографического методов в изучении данной тематики. Выводы. В статье с позиции искусствоведения и культурологии исследуется становление технологии живописи и ее трансформация в современные экранные реализации в формате фототехнологий и кинотехнологий. Рассмотрено определение парадокса технологии экранной живописи.

*Abstract:* The aim of the article is to study the emergence and formation of screen cinematic art as a special technology of screen painting. The methodology of the research consists in the use of historical and biographical methods in the study of this topic. Conclusions. The article explores the formation of the technology of painting and its transformation into the modern screen realizations in the format of photo and film technologies from the art history and cultural studies point of view. The definition of the paradox of screen-painting technology is considered.

*Ключевые слова:* культура, живопись, художник, творчество, технология, экран, кадр, фотография.

*Keywords:* culture, painting, artist, creativity, technology, screen, frame, photography.

До сих пор термин «экранная живопись» обычно незаслуженно подменялся термином «экранное изображение», которое не то, чтобы было совершенно некорректным, — он отвлекает внимание от сущности. Акцентуа-

ция же вопросов техники и технологии в отрыве от цели их изобретения и применения — создания экранной живописи — и вовсе омрачает дело: будто речь идет не об изобразительном искусстве и его едва ли не самой яркой разновидности — живописи. Поэтому исследовать технологии живописи в их современных экранных разновидностях представляется необходимым начать с самого начала, предысторию их зарождения, возникновения и развития.

Все разновидности живописи базируются на технических средствах и технологиях, тесно связанных между собой. Выстраивается такая логическая цепочка: «живопись»-«технология»-«экран». При этом использование термина «технология» обусловлено его широким функциональным применением, потому что термин «искусство» несколько сужает тему исследования.

Живопись как искусство по принадлежности относится к определенному творческому направлению (художественному течению, школе), или стилю (реализм — с его разновидностями. Трансформаций достигли станковая и миниатюрная живопись.

В истории станковой живописи каждая большая художественная эпоха — будь то романское искусство или готика, «ренессанс» или барокко, классицизм или романтизм — отмечена четкими, принципиально отличными друг от друга технологическими приемами создания произведений живописи. Идеи, воплощение которых мастер берет за кисть при создании картины, реализуются каждый раз в определенном материале и специфическими для этого техническими средствами [3, с.60].

Отработанная до деталей система византийской живописи гарантировала ее мастерам достижение желаемой цели, но не удовлетворяла живописцев эпохи. Возрождение; приемы живописи ренессанса в свое время были отвергнуты мастерами барокко, а принципы, положенные в основу живописи классицизма, оказались неприемлемыми в эпоху романтизма. Важно, однако, что внутри каждого большого стиля существовали направления или локальные школы, характеризующиеся типичными только для них технико-технологическими особенностями, которые дают общее представление о характере искусства определенной эпохи и региона

Начиная с XVII ст. европейская станковая живопись стала на путь «технологического индивидуализма», что вылилось в типичное явление последней трети XIX в. Конкретно тут проходит предел, согласно которому нормативность в соблюдении технологических приемов сотворения живописного произведения совсем теряет значение. Если технологические особенности живописи основных стилистических направлений были очевидны и раньше (пусть в самом общем виде и не всегда правильно интерпретированы), то сегодня можно провести более конкретную научную дифференциацию этих особенностей, говорить о наличии определенных закономерностей, присущих произведениям определенных эпох, национальных и местных школ, отдельных мастеров [1, с.45].

Взгляд историков искусства на процесс создания картины формировался как взгляд «извне». Собственно, технологические процессы живописи интересовали их меньше, так же, как и заинтересованность художников к технологическому аспекту мастерства. В последние десятилетия ситуация меняется. Процесс сближения гуманитарных и естественных наук, ставший ныне реальным фактом развития научной мысли, не обошел и традиционно гуманитарное искусствоведение, и культурологию.

Сегодня ни у кого из нас не вызывает сомнений тот факт, что художественная фотография, использующая свои технологии, изобразительное искусство и отражает творческое видение фотографа как художника. Однако еще на заре развития фотографии в течение нескольких десятилетий остро вставал вопрос о том, можно ли отнести фотографию к искусству или это лишь средство фиксации и передачи информации об окружающем мире.

С началом 20–30-х годов XX ст. в фото искусстве начинается новый период, напрямую связанный с массовым выпуском газет и журналов. Фотография меняет свой стиль, предпочитая документалистику и репортажную съемку. Документальность и художественная реализация постепенно сплетались в фотографии в единое целое. Появилось новое поколение фотохудожников, которые с помощью репортажной и документальной съемки каждый день воспроизводили историю своей страны и всего мира. Фотография становится носителем исторической правды, отражением реальных событий.



В 60–70-е годы XX ст. началась эпоха фотореализма и смелых экспериментов с разными фотографическими технологиями и художественными приемами. Возникают новые жанры фотографии, в которых ключевым моментом становится авторский замысел и творческое видение фотографа.

Следующий этап в фотоискусстве связан с переходом от аналоговых пленочных технологий на цифровые. Цифровой формат изображения позволяет фотографам отойти от простого зеркального отображения окружающей действительности. С появлением цифровых фотоаппаратов, компьютеров и графических редакторов фотограф получил возможность усовершенствовать свои снимки, получил возможность донести творческое видение фотохудожника и даже создать ирреальный мир непосредственно привлекая к фототехнологии просмотрные экранные системы в виде калиброванных мониторов, дисплеев и видео проекции [2, с.125].

Киноискусство и живопись — близкие родственники, которые «породились» из-за фотографии. Технологии кинематографа, как и фототехнологии, рождалось не цветным, а черно-белым — как графика и прошедшим эволюционный путь от черно-белых отрицательных, положительных и оборотных пленок до цветных разной ширины. Фотоживопись и экранное кино живопись прошли эволюционное развитие и сформировались как новейшие разновидности изобразительного искусства. Живопись и пленочный кинематограф, начиная с первых шагов после возникновения последнего, демонстрировали наиболее тесный синтез, основу которого составляло воспроизведение пространства.

Пленочный кинематограф унаследовал от живописи все правила построения картин (кадриков) и их последовательности (фильма в целом). Их «срединный» медиум — фотография — сначала уступала по признаку темпоральности, но современные технологии ликвидировали этот пробел.

Современный пленочный кинематограф — это наследник живописи, потому что то, что мы видим на экранах, не что иное, как иллюзия трехмерного пространства на плоскости, созданная с помощью игры цветов, света и тени [3].

В результате дальнейшего стремительного развития мультимедийных компьютерных технологий в начале 90-х годов зарождается еще один вид экранной живописи — «цифровая живопись». Цифровая живопись сегодня

широко используется при оформлении книг (обложки, иллюстрации), в рекламном бизнесе (дизайн плакатов, упаковок и т.д.), доминирует в индустрии компьютерных игр, в современных кинотехнологиях и уже достаточно популярен и в любительском творчестве [4, с.125].

Для создания цифровой живописи любой сложности необходимо иметь мощный компьютер, графический планшет (англ. digitizer), несколько специализированных компьютерных программ, необходимый уровень знаний, соответствующее образование и, безусловно, талант. Компьютер с дисплеем и дигитайзер в экранной технологии цифровой живописи — это такой же инструмент, как кисточка с мольбертом в классическом изобразительном искусстве. Визуальное восприятие, зрительные образы всегда были, есть и будут основным источником познания человеком окружающего мира.

Эволюция живописи отражает не только эволюцию в сфере культурной практики, но и в социальных, психологических, эстетических, идеологических и даже политических процессах жизни общества, но и эволюцию новых визуальных форм воздействия на индивидуума, рождает новые формы экранных технологий. Сегодня изобразительные искусства, особенно экранные технологии, все больше следуют за техническим прогрессом, а экранная живопись получила новые высокотехнологичные продукты изобразительного искусства: цифровая живопись, цифровая фотография, цифровой кинематограф, цифровое телевидение и видео, мультимедиа.

### Список литературы

1. Буров, А. М. Художественный феномен повторения в визуальных искусствах: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Буров Андрей Михайлович. — Москва, 2014. — 58 с.
2. Вержбицкий, Б. В. Живописный базис в экранных технологиях / Б. В. Вержбицкий, А. М. Прядко // Вестник Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И.К.Карпенко-Карого. — 2017. — № 20. — С. 123–128.

3. Седловский, А. А. Художественное пространство в живописи и в кино / А. А. Седловский // Вестник ВГИК. — 2011. — № 8. — С. 58–64.
4. Шмакова, Е. Ю. Преемственность живописных традиций в современном кинематографе / Е. Ю. Шмакова // Гуманитарные. естественно-научные и технические аспекты современности: Материалы XXXIII Всероссийской научно-практической конференции. В 2-х частях, Ростов-на-Дону, 30 июня 2021 года. — Ростов-на-Дону: ООО «Издательство ВВМ», 2021. — С. 121–123.

УДК 7.03

## **Особенности стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве**

**Хэ Юньчжи**

*абитуриент Санкт-Петербургского государственного университета*

**Аннотация:** Целью статьи являлся анализ стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве. Методология исследования состоит в использовании исторического и биографического методов в изучении данной тематики. Выводы. В статье проанализированы особенности стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве. Высветлены основные характеристики данного стиля, что выделяют его среди других стилей и направлений.

**Abstract:** The aim of the article was to analyze the Baroque style in arts and crafts. The methodology of the research consists in the use of historical and biographical methods in the study of this subject. Conclusions. The article analyzes the features of the Baroque style in arts and crafts. The main characteristics of this style, which distinguish it among other styles and directions, are highlighted.

**Ключевые слова:** барокко, барочный костюм, барочный орнамент, мебель, интерьер.

**Keywords:** baroque, baroque costume, baroque ornament, furniture, interior.

Анализируя произведения декоративно-прикладного искусства стран Западной Европы, следует отметить, что как синтетическое направление барокко переосмысливает под углом зрения катаклизмов новоевропейской

истории определенные духовные свершения позднего Средневековья, Ренессанса и Реформации. При этом от Средневековья взята духовность символического видения мира, от Ренессанса — гуманизм (иногда в трагическом освещении) и восстановление античности, от Реформации — динамика.

Бытовала введенная в обращение теоретиками классицизма мысль, будто время барокко — это недоразумение в искусстве, господство безвкусицы; вроде бы барокко подточило и в конце концов разрушило культуру Возрождения. Но несмотря на то что стиль барокко сформировал целую эпоху в истории искусств. Французские энциклопедисты, германские и другие европейские философы классической ориентации открещивались от анализа искусства XVII — авг. XVIII ст. как от того, что словно испорчено разными излишествами. С этого времени слово «барокко» стало термином с осязаемым отрицательным содержанием: «странный», «чуждый», «причудливый» [4, с.148].

С точки зрения классицистов, о барокко можно было говорить и писать только с иронией. Во взглядах на барокко сказывалась установка на отрицание ценности наследия. Барокко называли не иначе как «упадочный стиль». Даже когда утвердился научный взгляд на этот стиль, некоторые ученые все еще сомневались, было ли в нем что-нибудь передовое, прогрессивное по сравнению с Ренессансом. Переосмыслению роли барокко в мировой культуре способствовало применение в кон. XIX — в нач. XX ст. отдельных барочных элементов в живописи, архитектуре, журнальной и книжной графике, в декоративно-прикладном искусстве. Заклейменные и осужденные ранее уловки, химеры и излишества барокко нашли понимание новых поколений художников.

В якобы несуразном накоплении украшений, аллегорий и эмблем ученые и художники разных стран рассмотрели стройную систему понятий и значений, гласным общественным настроениям и замыслам художников того времени. Следует отметить, что характерной особенностью барокко есть проникновение светского мировоззрения во все сферы художественной деятельности. Монументальность форм, экспрессивность введения аллегорий и символов, пышная декоративность орнаментики, парадность и торжество, присущие барокко, нашли воспроизведение

в искусстве этого периода. Слияние принципов барокко с национальной народной традицией определило своеобразие его вариантов. Специфические черты барокко проявились в кузнечестве, золотарстве, интерьере, орнаменте, мебели, костюмах, тканях, гончарстве, художественной отделке дерева и рога того времени. Развитию искусства способствовало подъем философской мысли, науки, литературы [2, с. 61].

Придя на смену художественной культуре Возрождения и маньеризма, барокко открыло новые возможности для искусства, что особенно ярко проявилось в синтезе искусств.

Значительную роль в барочном золотарстве Франции сыграли художники — авторы рисованных проектов, такие как Антуан Лепотр, Даниэль Маро, Алексис Луар и мастера-золотари — семья Баллен, а именно Клод Баллен (1615—1678), изготовлявший столы, канделябры, вазы, украшавших Зеркальную галерею Версальского дворца, Николя Делоне, Александр Куртуа и др.[1, с.24] Барочное золотарство Нидерландов прославил Адамван Вианен (1569—1627), изготовлявший парадные подносы на ножке для овощей и рюмки. В декор мастер любил вписывать мифологические, иносказательные и библейские сцены.

Значительной заслугой немецких ювелиров стало усовершенствование Йозефом Страссером метода имитации бриллианта хрусталем с высоким коэффициентом преломления света. В формообразовании ярко проявилось применение контрастных сопоставлений объемов, фактур, цвета. Для барокко характерны торжественность и впечатляющие эффекты, динамичность композиции и декоративное великолепие.

В костюме вместо прямых спокойных очертаний появились извилистые, струящиеся линии, созданные многочисленными пышными сборками и многими разнообразными рельефами. Силуэт измельчился, потерял единство и приобрел прихотливость, великолепие. Характерной стала перегруженность различными бантами, розетками. В женском костюме снова стала преобладать «осина» талия, декольте в форме овала. В мужском костюме все детали придавали ему блеск и изысканность, сопряженную со строгостью и эффектностью [5, с.154].

Отойдя от присущих ренессансной культуре представлений о четкой гармонии и закономерности бытия и безграничных возможностях челове-

ка, эстетика барокко строилась на коллизии между человеком и внешним миром, между идеологическими и чувственными потребностями, умом и природными силами, олицетворявшими теперь враждебные стихии. В XVII — пер. пол. XVIII ст. большое распространение получает барочный орнамент — совокупность узоров и украшений произведений архитектуры и декоративно-прикладного искусства европейских стран.

На первый план выходит динамичность движения, эмоциональность образов и пышная декоративность композиций. Значительное распространение получили растительные, геометрические, фантастические мотивы и т.д. Так, например, античным мотивом акантовых листьев, который в барочном орнаменте приобрел энергичную выразительную форму, декорировали бархатные шелковые ткани, изделия из бронзы, серебра, дерева, стекла и т.д. Популярны также композиции из цветов и плодов, сплетенных в тяжелые гирлянды. Их применяли в технике резьбы и деревянной мозаики (интарсии) для украшения мебели. Часто гирлянды сочетали с изображением женских фигур и амуров.

Следует уделить особое внимание вопросу об особенностях мебели в стиле барокко. Это европейская мебель XVII—XVIII вв., которой были характерны развитые конструкции, разнообразные формы, ансамблевость, богатство декоративной отделки. Впервые барочная мебель появилась в Италии, где в XVII в. к изделиям интерьерного назначения выдвигаются требования не только архитектурного (конструктивного), совершенства, но и комфорта, декоративности, общей изысканности. Расцвет барочной мебели в Англии пришелся на годы правления королевы Анны [4, с.147]

Подытоживая полученные результаты исследования особенностей феномена барокко, следует отметить, что синтез искусств, присущий стилю барокко, нашел в западноевропейском искусстве яркое отражение. Данный стиль сумел соединить реализм и декоративность. Таким образом, можно определить, что барокко носило синтетический характер, охватив все сферы духовной культуры — архитектуру, литературу, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музыку, театр. Это был универсальный стиль, особенности которого закономерно и глубоко проявились во многих звеньях духовной жизни общества. (1702—1714), в результате чего

стиль нач. XVII ст. часто называют «стилем королевы Анны». Мебели свойственны качество конструктивного построения и простота.

Своеобразным средством декорирования стала орнаментальная инкрустация, а также техника лакировки, черного и красного цвета. Стенки стульев и кресел часто украшены мотивами геральдического щита. В Германии очагами изготовления барочной мебели были города Нюрнберг, Майнц, Варцбург, Нейвид, Аусбург, Данциг. Особенностью барочной мебели были шаровидные ножки с выступающими карнизами, колонки и декоративные филенки.

### Список литературы

1. Байешов, Б. Т. Значение костюма в стиле «барокко» в современном обществе / Б. Т. Байешов, А. Т. Сейтпахиева, Б. Б. Байешов // Механика и технологии.— 2014.— № 3(45). — С. 21–24.
2. Иванов, А. О. Архитектурные фантазии в изобразительном искусстве барокко / А. О. Иванов // Социально-гуманитарные проблемы современности: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 5 частях, Белгород, 30 сентября 2017 года / Под общ. ред. Е. П. Ткачевой; Агентство перспективных научных исследований (АПНИ). — Белгород: Общество с ограниченной ответственностью «Агентство перспективных научных исследований», 2017. — С. 60–62.
3. Локтев В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблемы стиля). М.: Архитектура-С, 2004. 496с.
4. Одинцов, П. С. Анализ эстетики классицизма и эстетики барокко / П. С. Одинцов // Инновации. Наука. Образование.— 2020.— № 15. — С. 144–150.
5. Свидерская М. И. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль // Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Т. 1. М.: НИИ РАХ, 1997. С. 149–174.

УДК 8

## Научно-познавательный фильм как инструмент популяризации науки

**Заречный Егор Евгеньевич**

бакалавр Института истории  
Санкт-Петербургского государственного университета

***Аннотация:** Сценарий — основной документ, который даёт начало производству научно-популярного телефильма. Именно в нём отражены основные компоненты необходимые для подготовки проекта: идея, композиция, сюжетная линия, драматургия. В настоящей статье рассмотрены основные этапы работы над сценарием научно-популярного фильма на примере документальных картин о Дмитрие Менделееве.*

***Abstract:** The script is the basic document that gives rise to the production of a popular science television film. It is the document where the basic components necessary for the preparation of the project are reflected: the idea, the composition, the storyline, the dramaturgy. This article discusses the main stages of the popular science film script on the example of documentary films about Dmitri Mendeleev.*

***Ключевые слова:** телевидение, научно-популярный фильм, популяризация, сценарий, телепроизводство.*

***Keywords:** television, popular science film, popularization, script, TV production.*

### Сценарий научно-познавательного фильма: жанровая специфика

В современных условиях производство научно-познавательных фильмов и телепрограмм играет ключевую роль в популяризации научного знания, распространении в массовой аудитории информации о достижениях специалистов в области физики, химии, биологии, психологии и прочих, а также распространении фактов об учёных, которые внесли значимый вклад в отечественную и мировую науку. Однако это происходит не в полной мере в силу множества факторов. И они связаны не только с коммерциализацией телевидения. В качестве причины называют падение престижа науки; отсутствие единой государственной политики в отношении

поддержки популяризации научно-технической деятельности; дефицит высококвалифицированных творческих кадров, способных обеспечить достойное качество научно-популярных телепроектов; низкий уровень конкурентоспособности российских передач научной направленности на мировом уровне в целом.

Создание научно-познавательного фильма, как и любого другого, невозможно без работы над сценарием. Без чёткой и понятно сформулированной на бумаге идеи будущего фильма, тщательной проработки сюжетных линий приниматься за съёмку картины нельзя. Тем более, что работа над фильмом — коллективное дело и съёмочная группа может трудиться эффективно только тогда, когда понимает, в какую сторону нужно двигаться. В учебном пособии Н. Б. Кириллова «Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества» сказано: «сценарий — это особый род литературы, предназначенный для экранного воспроизведения» [6, с. 5]. Говоря иначе, в его основу должен быть положен литературный текст. Понятно, что в нём найдёт отражение та научная область, которая и станет предметом размышления автора в фильме.

Художественная структура сценария состоит из следующих компонентов: замысел, тема, идея, композиция, образ-характер (если планируется снять картину в жанре эссе, беседы, интервью). У сценариста возникает замысел на основе изучения отдельного аспекта жизни, представляющего конкретную научную область.

М. Рабигер в учебном пособии для студентов американских и европейских университетов «Режиссура документального кино» [17, с. 8] описывает три основных подготовительных этапа, которые необходимо учесть перед созданием документального фильма.

Первый этап — поиск темы. Тема — это то, о чём рассказывается в научно-познавательном фильме. Она должна интересовать не только документалиста, но и быть актуальной, ведь не редко на телевидении можно встретить аудиовизуальные работы на одну и ту же тему. Рабигер, пишет, что на данном этапе от автора будущей картины требуется хорошее воображение и интуиция [17, с. 8]. Большинство фильмов о Дмитрии Менделееве было выпущено к юбилейной дате. Например, автор документального фильма «Вселенная Менделеева» снял картину по заказу Министерства

культуры России к XXI Менделеевскому съезду по общей и прикладной химии, проходившему в сентябре 2019 года в Санкт-Петербурге.

Второй этап — сбор информации и раскрытие темы. Чтобы составить, действительно, познавательную и смотрбельную историю, авторы изучают большое количество материалов, отбирают среди них значимые и после их систематизации приступают к созданию сценария.

Источниками информации для документалиста могут служить:

1. Газеты и журналы. В связи с тем, что 2019 год — международный год Периодической таблицы и год 150-летия её открытия — многие материалы средств массовой информации посвящены великому изобретению Д. И. Менделеева и самой личности учёного. Таким образом, при подготовке сценария авторского документального фильма «Нефтяная цепь» автором настоящей работы были изучены тематические публикации и инфографики о нефтяной отрасли журнала «Дилетант», журнала «Санкт-Петербургский государственный университет» и многие другие издания.
2. История. Как замечает Рабигер [17, с. 7], она рождается на бумаге и у её создателей возникает желание подчеркнуть одно и скрыть другое. Историческими источниками, которые потенциально могут быть использованы авторами исследуемых документальных фильмов при подготовке сценария, могут являться воспоминания, например, записи второй жены А. И. Менделеевой «Менделеев в жизни» [8], племянницы учёного Н. Я. Капустиной-Губкиной «Из воспоминаний» [4, с. 239]. Первым делом документалисты обращаются к биографии героя фильма. В случае с работой над картиной о Дмитрии Менделееве одним из биографических источников можно назвать книгу А. Беленького «Дмитрий Менделеев» [1, с. 469] из цикла «Жизнь замечательных людей».
3. Мифы и легенды. Майкл Рабигер пишет, что легенды — это и есть настоящая история [17, с. 12]. Каждое поколение трактует мифы по-своему в соответствии с современными событиями. Всем известные легенды, связанные с именем Дмитрия Ивановича: создание водки, изготовление чемоданов, история о сне, где учёный увидел Периодическую систему химических элементов, а также не присуждение Нобелевской премии из-за конфликта с братьями Нобелями. Практически

о каждом упоминается в документальных фильмах, входящих в эмпирическую базу исследования.

4. **Общественные науки.** В процессе работы над сценарием об исторической личности общественными науками можно считать первоисточники, например, работы, созданные Дмитрием Менделеевым. Самым распространённым трудом, к которому обращаются документалисты, являются «Заветные мысли Дмитрия Менделеева» [9, с. 428], где Дмитрий Иванович подытожил научную деятельность и высказал своё видение о развитии страны. Помимо работы «Заветные мысли» авторы обращались, упоминали в документальных фильмах или приводили цитаты из следующих сочинений: «К познанию России» [11, с. 157], «Толковый тариф или Исследование о развитии промышленности России в связи с ее общим таможенным тарифом 1891 года» [13, с. 730], диссертации «О соединении спирта с водой» [12, с. 119], «Изоморфизм» [10, с. 234].
5. **Семейные истории.** Рабигер подразумевает, что семейная история — это та, которая хранится в кругу автора аудиовизуального произведения или его друзей и знакомых [17, с. 15]. Например, в документальном фильме «Предтеча» президент Российской академии наук Юрий Осипов вспоминает, что его мама родилась в 1897 году, а родственники уже были зрелыми людьми и прекрасно помнили земляка Дмитрия Менделеева. Следовательно, Юрий Сергеевич является источником семейной истории.
6. **Беллетристика.** В исследуемых документальных фильмах авторы не используют в качестве источника художественный литературный текст. Но специалисты, изучающие жизнь и научную деятельность Дмитрия Менделеева, отмечают, что информацию можно найти в следующих беллетристических работах: Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» [3] иронично отзывается о Менделееве и о созданной им комиссии для изучения «медиумических явлений», а А. Нутрихин написал повесть о детстве учёного «Жаворонок над полем» [14, с. 216].

Третий этап — проверка избранной темы. Майкл Рабигер [17, с. 11] предлагает задать автору самому себе вопросы, чтобы определить уровень готовности перед работой над сценарием:

1. Достаточно ли фактических знаний для работы с избранной темой?
2. Чувствую ли я сильную эмоциональную связь с этой темой?
3. Способен ли я здраво судить об избранном предмете?
4. Хочу ли я узнать нечто новое о данной теме?
5. О чём большинству людей уже известно?
6. О чём я и большинство людей действительно хотели бы узнать?

В художественно-публицистическом жанре (например, если задуман телевизионный очерк) особое внимание придаётся драматическому конфликту [6, с. 52]. Как поясняет Н. Б. Кириллова, «это отражение в сюжете реальных жизненных противоречий, столкновений различных нравственных позиций, внешних и внутренних конфликтов» [6, с. 52].

Автор кандидатской диссертации «Эволюция режиссерских приёмов в неигровом фильме XXI века» Е. С. Трусевич акцентирует внимание на том, что в современных условиях, когда рейтинг телевизионному каналу обеспечивает высокий интерес к медиаконтенту, сценаристу нужно ориентироваться на запрос целевой аудитории. Автор при планировании работы должен учитывать возраст зрителя, уровень образования, активность и прочие факторы, ведь «целевая аудитория существенно влияет на режиссёрские и драматургические методы организации материала» [18, с. 22]. Драматургия неигрового фильма — в советское время научно-познавательные киноленты были лишены любых намёков на игровое начало — непосредственно связана с реальностью, вследствие чего «реальность как драматургический элемент является первичной по отношению к авторскому видению» [18, с. 22].

Т. Я. Маслова определяет драматургию, как авторское отношение к изображаемому, которое воплощается во всей образной системе сценария и фильма, прежде всего в характерах героев, в развитии сюжета, во всех его элементах [7, с. 231]. Простыми словами, это умение автора визуального продукта вызвать интерес зрителя, а затем захватить и удержать его внимание. В отличие от игровой картины, драматургия документалистики — это тот набор фактов, который создан самой жизнью [16, с. 15], а не выдуман автором.

Идея — это авторская концепция, основная мысль, воплощённая в образах. Именно её развитию подчиняются все составляющие фильма. Ра-

бочая концепция или гипотеза, которая направлена на реализацию авторской идеи, заключается в развитии конфликта или противоречия.

Важную роль в сценарии играют деталь, авторская ремарка и прочие элементы. Нужно сказать, что художественная структура сценария зависит от многих составляющих: личности драматурга, жанра фильма, стилевого направления, эпохи, времени создания произведения. В целом же, о чём бы ни собирался рассказать автор сценария зрителю, он должен помнить об общих требованиях к современному фильму: зрелищность, пластическая выразительность.

Несмотря на существующие ограничения, автор сценария во всём остальном волен творчески переосмыслить действительность. Безусловно, если это не противоречит той научной концепции, которую он собирается освещать в фильме. Об этом пишет Б. Д. Гаймакова, создавшая учебное пособие «Основы редактирования телепередач» [2, с. 18]. Предположим, возник замысел фильма-гипотезы, посвященного истории: «авторская точка зрения, личный взгляд на события выражаются здесь через отбор и компоновку фактов и документов, через подчинение их сюжету сценария. Заметим, что сюжет и фабула сценария научно-познавательного фильма такие же, как и для игрового: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Документальный материал и авторская интерпретация его должны находиться в органическом единстве» [2, с. 18]. Для подтверждения выдвинутой гипотезы «автор может непосредственно вторгаться в сюжет, высказывать своё отношение к происходящему» [2, с. 18].

До знакомства с фильмом зритель уже располагает определённым запасом знаний и сведений. Поэтому авторы проводят соответствующий отбор информации и выстраивают факты в сценарии таким образом, чтобы соотношение новой и общеизвестной информации было пропорциональным. Таким образом, работая над драматургией фильма, перед сценаристом стоит задача — очаровать зрителя так, чтобы он смог отвлечься от сторонних мыслей и переживаний [5, с. 77]. Важно, чтобы зритель получил удовольствие от такого фильма: «Только в том случае, если каждый кадр удовлетворяет познавательную потребность зрителя, если повествование выстроено драматургически точно, осмысленно и образно, зритель

включается эмоционально в происходящее на экране, идентифицируя себя невольно с его автором, и получает от восприятия истинное эстетическое и познавательное удовольствие» [15, с. 115].

Среди учёных и исследователей не существует общих подходов к интерпретации понятия «научно-познавательный фильм». Вместе с тем, раскрывая его содержательное наполнение, они говорят практически об одном и том же. На наш взгляд, научно-познавательными фильмами можно назвать аудиовизуальные произведения, главная задача которых заключается в передаче аудитории потенциально нового знания о факте, объекте отражения с целью углубления знаний, повышения культурного уровня человека и его нравственного развития. Особенности работы над сценарием научно-познавательного фильма заключаются в выстраивании драматургии будущей киноленты с учётом её жанрового своеобразия, предопределяющего выбор замысла, темы и идеи, определения конфликта, а также тех выразительных средств, с помощью которых будет выстроено визуальное повествование.

### Список литературы

1. Беленький М. Д. Менделеев. Москва: Молодая Гвардия, 2010. 469 с.
2. Гаймакова Б. Д. Основы редактирования телепередач: учебное пособие. М.: ЛитВек, 2010. 63 с.
3. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. В 2 т. М., 2011. URL: [http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/classic/dost/dnevnik/d\\_76\\_1.htm](http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/classic/dost/dnevnik/d_76_1.htm) (Дата обращения: 31.03.2020)
4. Капустина Н. Я. Семейная хроника в письмах матери, отца, брата, сестер, дяди Д. И. Менделеева: Памяти Дмитрия Ивановича Менделеева: Воспоминания о Д. И. Менделееве. Санкт-Петербург: Распорядит. ком. Первого Менделеев. съезда при Рус. физ.-хим. о-ве, 1908. 239 с. URL: [http://az.lib.ru/k/kapustina\\_n\\_j/text\\_1908\\_iz\\_vosp.shtml](http://az.lib.ru/k/kapustina_n_j/text_1908_iz_vosp.shtml) (Дата обращения: 31.03.2020)
5. Карпенко И. И. Эдьютейнмент как метод подачи информации в практике телевизионного вещания: невербальные приемы / И. И. Карпенко, О. А. Сабылинская // Научные ведомости Белгородского государ-

- ственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. № 14 (235). с. 75–87.
6. Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества: учебное пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2013. 150 с.
  7. Маслова Т.Я. Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово, 2010, С. 318.
  8. Менделеева А. И. Менделеев в жизни. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1928. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=265159&p=1> (Дата обращения: 31.03.2020)
  9. Менделеев Д. И. Заветные мысли Д. Менделеева. Санкт-Петербург: типо-лит. М. П. Фроловой, 1903–1905. 428 с.
  10. Менделеев Д. И. Изоморфизм в связи с другими отношениями кристаллической формы к составу: Дис. представлена при окончании курса в Гл. пед. ин-те студентом Д. Менделеевым. Санкт-Петербург: тип. И. И. Глазунова и Комп., 1856. 234 с.
  11. Менделеев Д. И. К познанию России. 6-е изд. Санкт-Петербург: А. С. Суворин, 1907. 157 с.
  12. Менделеев Д. И. О соединении спирта с водой. Санкт-Петербург: Обществ. польза, 1865. 119 с.
  13. Менделеев Д. И. Толковый тариф или Исследование о развитии промышленности России в связи с ее общим таможенным тарифом 1891 года. Санкт-Петербург: тип. В. Демакова, 1892. 730 с.
  14. Нутрихин А. И. Жаворонок над полем: Повесть о детстве Дмитрия Ивановича Менделеева. СПб.: Изд. авт., 1996. 216 с. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/mendeleew.txt> (Дата обращения: 31.03.2020).
  15. Основы режиссуры мультимедиа-программ: учебное пособие / Под ред. Н. И. Дворко. СПб.: СПбГУП, 2005. 298 с.
  16. Петровская В. А. Художественные приемы в документалистике: СПб., 2016. 96 с.
  17. Рабигер М. Режиссура документального кино; пер. с англ. [Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева Гуманитарный ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина]. 4-е изд. 149 с.
  18. Трусевич Е. С. Эволюция режиссерских приемов в неигровом фильме XXI века: автореф. дис. ... кад. искусствоведения: 17.00.03. М., 2020. 24 с.

УДК 78

## **Диалог традиций и современности в классической музыке XX века на примере творчества Чжу Цзяньэра**

**У Чуцзюнь**

аспирант Российского государственного педагогического университета  
им. Герцена

Научный руководитель **Фоменко Елена Станиславовна**

кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного  
педагогического университета им. Герцена

***Аннотация:** Настоящая работа направлена на изучение диалогического процесса, который проявляется между традицией и современностью в культурах Востока и Запада, в частности в новой китайской классической музыке XX века. Прибегая к разностороннему анализу и изучению «индивидуальности диалога», мы углубляем наши знания о композиторе Чжу Цзяньэре и его творчестве как индивидуальном проявлении характеристик и детерминации новой художественной практики. В этом исследовании речь идет об изучении того, как работа г-на Чжу отражает и выражает диалогическое пространство, изучает то, как наблюдение и индивидуальное восприятие пересматриваются в различных социально-исторических и политических переживаниях автора, и в истории китайской культуры XX века.*

***Abstract:** This paper seeks to explore the dialogic process that manifests itself between tradition and modernity in the cultures of East and West in the new Chinese classical music of the twentieth century. By resorting to diverse analysis and exploring the “individuality of dialogue,” the author deepens the knowledge of composer Zhu Jian’er and his work as an individual manifestation of the characteristics and determinants of new artistic practice. This study is about exploring how Mr. Zhu’s work reflects and expresses dialogic space, exploring how observation and individual perception are reconsidered in the author’s various socio-historical and political experiences, and in the history of Chinese culture of twentieth century.*

***Ключевые слова:** фортепианная музыка, Чжу Цзяньэр, музыка, композитор.*

***Keywords:** piano music, Zhu Jian’er, music, composer.*

Мы стремимся понять, как самопознание и личность г-на Чжу декларируются в его последней творческой фазе, и как различные технико-эсте-



тические конструкции строятся и взаимодействуют в уникальной точке встречи и, в свою очередь, влияют друг на друга в процесс диалога.

Резюмируя исследованную научно-методическую литературу следует сделать вывод о том, что синкретизм, который г-н Чжу намеревается выразить в своей работе, основан на его глубоком знании избранных материалов. Благодаря этому проникновению различные материалы сливаются в творческое действие. В этом действии г-н Чжу может культивировать виртуальные совместимости, которые проявляются в их неоднородной природе. С другой стороны, в творчестве г-на Чжу экспериментальные приемы не проявляются в преклонении перед их чисто техническим и авангардным содержанием, они всегда предстают в ассоциации с тонкой духовной глубиной и смысловой своеобразностью.

В связи с этим мы убедились, что при использовании поэмы «Снег над рекой» из династии Тан композитор усовершенствовал метрические и фонетические характеристики поэмы, чтобы пленить жизнерадостностью музыкальной интонации, которая также охватывает модуляции высоты тона и интенсивность звуковысотного звучания, так как музыкальную репрезентацию он строил вокруг смысловых пластов текста, включая наиболее живописные, символические и философские его аспекты. Благодаря этому осознанию и расширению своих значений музыкальное творчество получило усиление с точки зрения его повествовательного и слухового очарования.

Одновременно, путем сравнительного изучения традиционной техники Инь Чан, использованной в Десятой симфонии г-на Чжу, мы нашли точку слияния старого и нового, восточного и западного, присутствующую в новом музыкальном выражении. Здесь широкий диапазон интонаций, существующих в разговорном языке, как китайском, так и западном, а также различные возможности вокальной эмиссии получили признание в новых художественных произведениях XX века. Мы также обнаружили, что отношения между текстом и музыкой, голосом и инструментом устанавливаются в соответствии с каждым творческим существом ввиду различных способов переживания и осуществления творчества. Однако все они основаны на текстах, как в их истинном значении, так и в их мелодической конфигурации, а также в их виртуальном значении. Важность сое-

динения новой композиционной техники и музыкальной семантики проявилось и в использовании традиционного инструмента Гуцинь. Мы стали свидетелями искусного создания новых тембральных красок, как в соло Гуцинь, так и в оркестровом звучании. Потому что, погружаясь в строй, в тембральную многогранность и в детализацию исполнительского жеста инструмента, композитор сумел создать звуковую дугу высокого обаяния и рельефности между голосом, Гуцинь и симфоническим оркестром [1].

В то же время глубокое понимание композитором той исторической и поэтической связи, которая прослеживается между инструментом Гуцинь и древней литературой, приводит к тому, что музыкальная семантика приобретает оригинальность не только аллюзивную, но и духовную. Связывая оригинальность, образы-символы и их превращение в откровенные и необычные звуковые фактуры, он дает необыкновенный ориентир всему музыкальному повествованию. Именно через анализ ее форм организации звука, времени и формы мы можем убедиться в сильной диалогической связи, присутствующей в этой симфонии. В этом аспекте г-н Чжу создал широкое слуховое пространство, где звуковые характеристики декламируемой песни и Гуцинь интегрируются и взаимодействуют, создавая беспрецедентные текстурные метаморфозы; во-первых, в планировании гармонической структуры; во-вторых, в процессе преобразования и получения двенадцати полутонов. При этом он установил несколько гармонических областей при построении двенадцатитонового ряда, а именно гармонические области не только пентатонической, но и диатонической и хроматической природы. При этом под влиянием специфических тембров декламируемого распева и Гуцинь обогащаются звуковые контуры этих гармонических участков, связанные с использованием скользящих звуков, параллельно гармоническим звукам [3].

Также присутствует использование звукошумов. В организации времени мы обнаружили, что композитор не только использовал современные техники и эстетику в процессе формализации, но также стремился к взаимодействию с ритмическими и метрическими практиками традиционной китайской музыки. Там мы обнаружили и в его Десятой симфонии различные ритмические структуры, основанные на метрических и ритмических концепциях, взятых из традиционных китайских опер.

Наконец, при формальном построении симфонии мы проверили наличие одновременно двух формальных планов: традиционной симфонической формы и формы Хань Тан Да Цюй. Однако в ее формальном построении обнаруживается повторение, варьирование и обновление музыкального материала, а значит, общая структура симфонии подвергается дискурсивному разнообразию, проявляющемуся в сопоставлении разных разделов, отличающихся разным гармоническим, тембровым построением.

Мы подтвердили, что процесс диалога не только пересекает социокультурный и политический контекст встречи двух музыкальных культур на протяжении XX века, но и действует в нынешних отношениях между творческой индивидуальностью и его творчеством, в частности, композитором и созданием произведения. И даже в музыкальном произведении мы можем обнаружить сильное присутствие диалогических отношений в использовании гетерогенности. Это проявляется как в использовании разных материалов из разных пространственно-временных пространств, так и во взаимности музыкальных элементов. В этом диалогическом отношении индивидуальность диалога рассматривается как центр слияния различий, то есть различия проявляются одновременно в акте художественного действия и художественного высказывания. Следовательно, этому действию и высказыванию придается новая «тональность», которая может заново воздействовать на множественную среду музыкального языка, предлагаемого сегодня [2].

В заключение можно привести слова Бахтина: “Нет ни первого слова, ни последнего слова. Контексты диалога безграничны. Они простираются в самое глубокое прошлое и самое отдаленное будущее. Даже смыслы, рожденные в диалогах самого отдаленного прошлого, никогда не будут окончательно схвачены раз и навсегда, ибо они всегда будут обновляться в более позднем диалоге. В любой настоящий момент диалога есть огромные массы забытых значений, но они будут вновь вызваны в данный момент в более позднем ходе диалога, когда он получит новую жизнь. Ибо ничто не мертво абсолютно: каждое значение когда-нибудь обретет свой праздник возвращения домой.” [4].

### Список литературы

1. Всю свою жизнь он шел по пути «Цзяньэр». [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://baike.baidu.com/reference/2095179/5b83U0Jw\\_cB9\\_DZk6z4rYQvzb0HxKxEs2keYIhNx3SiS4gI8g26CAwOEsQNPiFb-71CIbYjJQfwzg-1Tbx17Ss6dK6q8FfbIjH-vrU5T9Vfh3vD6ZIJ\\_Uc75MiQ](https://baike.baidu.com/reference/2095179/5b83U0Jw_cB9_DZk6z4rYQvzb0HxKxEs2keYIhNx3SiS4gI8g26CAwOEsQNPiFb-71CIbYjJQfwzg-1Tbx17Ss6dK6q8FfbIjH-vrU5T9Vfh3vD6ZIJ_Uc75MiQ). (дата обращения: 15.06.2022).
2. Чжу Цзяньэр информация. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://baike.baidu.com/reference/2095179/0e7bcthUvUbQ17kCLO3A0-8ZE8z3A-jnj01SzIRcK8tWHREig\\_FA9Me7IoNFSjG1gkfkASG\\_4RnHwTXWWIU4](https://baike.baidu.com/reference/2095179/0e7bcthUvUbQ17kCLO3A0-8ZE8z3A-jnj01SzIRcK8tWHREig_FA9Me7IoNFSjG1gkfkASG_4RnHwTXWWIU4). (дата обращения: 15.06.2022).
3. Чжу Цзяньэр: Охотник за мечтой, занимающийся серфингом в симфоническом море. — Шанхайская федерация литературных и художественных кружков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://baike.baidu.com/reference/2095179/8daa\\_cTJ-s71bqUaAuJxU-azO\\_eu-X8THy7s59qkZMbHBgmUv-nL8UgQVc-Kwfpo6UkfwCFv-hMyOWpq8B-m5Xzcx-ACBUISm-\\_C\\_BSfG6DPM1baja](https://baike.baidu.com/reference/2095179/8daa_cTJ-s71bqUaAuJxU-azO_eu-X8THy7s59qkZMbHBgmUv-nL8UgQVc-Kwfpo6UkfwCFv-hMyOWpq8B-m5Xzcx-ACBUISm-_C_BSfG6DPM1baja). (дата обращения: 13.06.2022).
4. Holquist, M. Dialogism: Bakhtin and His World. Psychology Press.— 1990.— 242 p.

УДК 391.91

### Влияние татуировки на современную моду

**Гарамова Дарья Вячеславовна**

почетный член Дальневосточной Ассоциации пирсинга и татуировки, тату-мастер

*Аннотация:* Татуировка в современном обществе утрачивает смысл культовой обрядности или отражения принадлежности человека к определенной социальной группе. Это явление очень противоречиво: с одной стороны, популярность татуировки как части личного образа растет и становится модной общераспространенной тенденцией, пропагандируется знаменитостями из самых разных сфер — от спортсменов до актеров и представителей шоу-бизнеса; с другой стороны, татуировка стала способом для индивидуализации — с ее помощью человек реализует своего рода индивидуальный дизайн самого себя, что также соответствует общему тренду на персона-

фикацию общества. Указанные факторы становятся триггером для проникновения татуировки в современную моду: индустрию производства одежды, обуви и даже модных аксессуаров. Уже более десяти лет в столице моды — Париже организуются показы, посвященные тату и использующие татуировку как средство реализации замысла дизайнера.

**Abstract:** *Tattoo in contemporary society is losing its meaning as a cult ritual or a reflection of one's membership in a particular social group. This phenomenon is very contradictory. On the one hand, the popularity of tattoos as part of a personal image is growing and becoming a fashionable general trend, promoted by celebrities from a variety of fields — from athletes to actors and show business representatives. On the other hand, tattoos have become a way for individualization — a person realizes a kind of individual design of himself with it, which also corresponds to the general trend toward the personalization of society. These factors become a trigger for the penetration of tattoo in modern fashion: the industry of clothing, shoes and even fashion accessories. For more than ten years there have been shows dedicated to tattoos and using tattoos as a means of realizing the designer's vision in Paris — the capital of fashion.*

**Ключевые слова:** татуировка, мода, показы, стиль, одежда, аксессуары.

**Keywords:** *tattoo, fashion, fashion shows, style, clothing, accessories.*

В последние пятнадцать лет татуировка, которая долгое время считалась достоянием преступников, байкеров и других социальных групп, пережила настоящий бум. Теперь актрисы, футболисты, пловцы пропагандируют культ татуировки, нанося на свои тела все новые узоры. Это не является исключительно мужским трендом: Анджелина Джоли или Эстель Холлидей не боятся демонстрировать публике тату на своем теле. В настоящее время женщины составляют 80% от числа клиентов тату-мастеров во всем мире, более того, растет и число самих «художниц по телу»: в индустрию приходит работать все больше женщин [1].

Татуировка стала модной тенденцией и неизбежно оказывает влияние на современную моду, и именно женская половина человечества чаще всего воспринимает тату как украшение своей кожи.

Как и в области высокой моды, узоры татуировок меняются с годами: после того, как в 2000-х годах в моде были традиционные узоры в стиле «древних племен», вдохновленные маори, в начале 2010-х в моду вошли геометрические узоры, в 2020-х появился тренд нанесения 3D-татуировки.

Так мода меняет не только узоры и мотивы, но и саму технология нанесения тату [2].

Кроме того, в тату-моде есть и сезонные мотивы: например, бабочки или цветущие весной вишневые деревья. Помимо этих «сезонных» мотивов, главной модной тенденцией являются мандала (рисунок в буддийском стиле) и размещение татуировки под грудью (в данном случае тренд задала Рианна). Этот поиск современным обществом модных новинок в тату-индустрии также указывает на то, что тату-мастер теперь является художником, который практикует настоящую форму народного искусства. Более того, культура татуировок, которая долгое время считалась маргинальной, сегодня завоевывает популярность на подиумах и вдохновляет все больше дизайнеров.

В 2018 году анонимные французские дизайнеры запустили новый проект — «МИР»: бренд уличной одежды, вдохновленный Вселенной татуировок. Первая коллекция была посвящена татуировкам русских заключенных двадцатого столетия, расшифрованным в серии книг «Русская криминальная энциклопедия татуировок». Для этой первой коллекции, которая вскоре получила широкую популярность в Интернете, а также в некоторых тату-салонах, дизайнеры придумали узоры, вдохновленные этими кодифицированными и символическими татуировками, которые они напечатали на ограниченной серии футболок, толстовок и других кожаных куртках. Некоторые из образов татуировок были нанесены тату-мастерами напрямую на куртки по аналогии с татуировкой человеческой кожи.

Стремясь включить художников-татуировщиков в центр своего творческого процесса, создатели проекта «МИР» также представили лукбук, воплощенный парижским художником-татуировщиком Луи Лавлессом, которого заинтересованные стороны назвали знаменосцем поколения, считающим татуировку настоящим обязательством. Идея данного проекта состоит в том, чтобы создать глобальный бренд уличной одежды, в каждой коллекции которого будет воплощен художник, представляющий городскую культуру (сегодня художник-татуировщик, в дальнейшем создатели проекта обратятся к образу художника граффити или рэпера. В рамках подготовки своей второй коллекции французские дизайнеры сотруднича-

ли с художником-татуировщиком, связанным с традиционным японским потоком Иредзуми — одним из самых распространенных в культуре татуировок. Цель дизайнеров — установить связь между смыслом коллекции и вселенной Человека, который воплотит эту линию [3].

Однако современная практика использования татуировки для создания линии одежды не является чем-то новым. Уже в 1989 году Мартин Марджела демонстрировал на своем подиуме облегающие футболки с племенным принтом, создавая впечатление, что его модели были покрыты широкими татуировками. Инновационная концепция, предложенная пять лет спустя Жан-Полем Готье в его коллекции «Татуировки», подразумевала, что его модели демонстрируют тело, украшенное искусственными татуировками, разработанными компанией Tin-Tin. Над этой коллекцией по личной просьбе Жана-Поля Готье работал основатель «мира татуировок» и президент Национального союза художников-татуировщиков (SNAT), культовый французский художник-татуировщик [4].

Если раньше коллаборации тату-индустрии и моды были редким явлением, то за последние несколько лет число инициатив, связанных с модой и татуировками, увеличилось, что отражает то, как культура татуировки и взгляды ее художников увлекают современный мир.

В 2010 году нью-йоркский татуировщик Скотт Кэмпбелл, один из самых популярных в своем поколении, был нанят гигантом Louis Vuitton для нанесения татуировок сумкам из его мужской коллекции «Весна — лето» 2011 года. Весной 2014 года работы Сейлор Джерри (1911–1973), подлинного пионера американских татуировок, стали предметом коллекции в честь дома Марджела. Для своей линии «Осень — зима» 2015 года Рей Кавакубо пригласил художника-татуировщика JK5 создать серию красочных надписей. Кроме того, модельные агентства в настоящее время нанимают моделей с татуировками на коже, объемы которых могут занимать большую часть тела [5].

Тату-бренд Tin-Tin называет свое творчество флиртом между модой и татуировкой, который просто сочетается с демократизацией татуировки, переживаемой обществом за последние несколько десятилетий. Теперь татуировка признается не только обществом, но и СМИ, кинематографом, литературой и даже музеями (например, с весны 2014 года по осень

2015 года на набережной Бранли-де-Арте в Париже прошла выставка «Татуировщики, татуированные»). Поэтому неудивительно, что культура татуировки в конечном итоге также вошла в моду и повлияла на нее.

Постепенное появление татуировок в высших сферах моды также напоминает траекторию развития хип-хопа, которая в свое время отвергалась модной индустрией, а сегодня присутствует на первых рядах показов роскошных домов под эгидой таких рэперов, как Канье Уэст или A \$ AP Rocky (фигура кампании Dior Man весной и летом 2017 года). Все это хорошо отражает то, как городская культура вдохновляет среду роскоши. На самом деле уже не редкость видеть, как татуировка попадает в коллекции великих дизайнеров или на кожу моделей.

В 2017 году в мужских коллекциях Dior, Vetements и Sankuanz появился так называемый «племенной» мотив, который пользовался большим спросом в тату-салонах. Модели с татуировками становятся все более популярными. Россияне не становятся исключением: например, Саша Траутвейн, у которой есть татуировки на торсе и лице; у девушки в социальных сетях почти 440 000 подписчиков.

Появлявшиеся в большом количестве на подиумах в течение нескольких сезонов, модели с татуировками снова привлекли внимание на последней Неделе мужской моды весна 2019 года. Показываясь для Рика Оуэнса, Y-3, дома Марджела, Жакмуса, Аликс или даже Мартины Роуз, они подтвердили свою растущую привлекательность в моде, всегда ища новые, нетипичные профили [6].

Мода на татуировку, которая длится уже около десяти лет и продолжает расширяться. Однако, прежде чем стать модой, татуировка была символом, своего рода знаком отличия. Сегодня рост количества татуировок также связан с чем-то, что больше относится к личному, индивидуальному порядку, а не к ощущению принадлежности к чему-то более широкому, более социальному. Начиная с 60-х годов, татуировка распространится благодаря движению присвоения тела и самоутверждения. В разное время были популярными узорами мандалы, письма, цветы, розы, часы с кисточками по-прежнему пользуются большим спросом. Имена и даты рождения близких людей являются неизменной модной традицией и пользуются постоянным спросом.

Тенденции также развиваются вместе с тем, что делают лидеры отрасли. Например, если японец привнесет в свое искусство новую технику или что-то особенное, часть художников-татуировщиков придумает что-то, что будет похоже на это. Кроме того, сегодня татуируется большая часть тела, тогда как еще недавно татуировки наносили на скрытые участки тела. Это можно объяснить тем, что сегодня татуировка стала брендом, который публично демонстрируется, как это делают многие известные спортсмены и личности. Татуировка популяризируется через популярную культуру и средства массовой информации.

Исторически сложилось так, что общественное мнение колебалось между неприятием и увлечением татуировкой, между снижением интереса и впечатлением новизны. Художественный взгляд, который можно сегодня увидеть на татуировке, относится к 60–70-м годам. Художники, получившие образование в области искусства, затем внедряют практику и черпают из нее вдохновение. Некоторые будут использовать среду татуировки для выступления, наряду с другими средами, такими как гравировка или рисование.

Между тем, все более распространяется и реальное художественное признание этого ремесла. Некоторые выставки и модные показы уже выдвигают эту практику как художественную. Это позволяет признать практику, даже если она еще не является институциональной, с помощью проблем этики, сохранения и воздействия, которые она поднимает.

В антропологической литературе много упоминаний об использовании татуировок или других знаков на теле во время церемоний посвящения в далекие общества. В нашем обществе нельзя, как это делают некоторые, говорить об этих действиях над телом как о части или части обряда посвящения, что означает, что обряд должен быть институционализирован, признан общественно и необходим. Обряд — это, прежде всего, социальная транзакция над собой и своими членами. Это социальный факт. Современный бренд на теле — это индивидуальный, добровольный и, что редко подчеркивается, коммерческий акт. Смотреть на татуировку или подкожную имплантацию в современном стиле все равно, что рассматривать тело как пространство смысла, когда оно просто позволяет читать себя другим. Это также сводится к рассмотрению того, как эти признаки включены

в себя, и каково место тела в построении личности: личная вселенная, пространство переживаний, место соединения между индивидом и обществом, движущаяся граница между интимным и общественным и пр.

Эти добровольные изменения на протяжении последних десяти лет вызывают растущее увлечение в обществе и обуславливают влияние татуировки на современную моду. Они подвергают сомнению многие дисциплины, в том числе антропологию, которая до сих пор более привыкла интерпретировать телесные практики древних или экзотических обществ. Ассоциации, возникшие в конце XIX века между татуировкой и преступностью, а затем в первой половине XX века между татуировками и психологическими или сексуальными трудностями, в более поздние времена — между пирсингом и социальным отклонением, характерным для таких групп, как панки, не являются подходящими интерпретациями для описания современного феномена татуировки, выходящего далеко за рамки мимолетной моды и непосредственно воздействующего на моду. Но эти связи, тем не менее, остаются в коллективном воображении и иногда влияют на взгляд на эту красоту тела, которая может для некоторых продолжать оставаться непонятной.

Когда общество рассматривает изменения в теле, оно придает физическому представлению человека преимущественно социальную ценность и рассуждает о том, как он выглядит, в то время как измененный индивид в основном думает о том, как он себя представляет. Общение в данной ситуации кажется трудным, поскольку измененное тело превращается в тело инаковости, как для общества, так и для отдельного человека, но по разным траекториям и целям. Однако мы наблюдаем эволюцию, сдвиг от того, что можно было бы назвать порогом принятия практики: в настоящее время некоторые татуировки широко признаны, а иногда и ценятся в определенных кругах, в том числе в моде, спорте и шоу-бизнесе. Татуировка на лодыжке или нижней части спины стало своего рода брендом, который находится на границе между нормальностью и маргинальностью, пограничной областью, где мода ищет свою оригинальность. Отсюда и стремление молодых людей присвоить себе эти знаки, когда-то предназначенные только для нестандартных взрослых, сегодня символизирует молодежь в поисках.

Знак тела — это знак времени; он обладает своей собственной временностью. Но она также вписывается во временную шкалу в другом масштабе; она часто символизирует промежуточный период, период «до» и «после». Татуировка и другие бренды — это события, которые могут свидетельствовать о распаде, эволюции или даже о радикальных изменениях в ее жизни. Даже самая безобидная татуировка, помимо поспешной интерпретации, основанной на символике рисунка, часто выражаемого ее носителем, имеет более глубокое, но и более скрытое значение, которое могут раскрыть только длительные интервью. У любого владельца тату-бренда есть простое, стандартное объяснение, чтобы объяснить тому, кто спросит его, почему он сделал такую татуировку. Но за этими защитными словами скрывается истинное значение, которое он придает самому себе. Таким образом, интерпретация телесных знаков будет двигаться по оси метафора-метонимия в зависимости от адресата, и только знание бытия может избежать попадания в ловушку внешнего вида и интерпретации истинного значения модного тренда, который оказался личным персонифицированным прочтением и индивидуализацией распространенной в обществе тенденции.

### Список литературы

1. Арак В. Л. Пирсинг и тату как бодимодифицирующие практики. Их социально-статусные особенности // Научно-исследовательская работа обучающихся и молодых ученых.— 2019. — С. 177–179.
2. Сысоев С. В. Теория стилей в искусстве создания дизайна модной одежды // Наука, технологии, техника: современные парадигмы и практические разработки.— 2017. — С. 1055–1081.
3. Руденко И. Н. Татуировки в преступном мире и современном моде // Вестник магистратуры.— 2018.— № 1. — С. 73–75.
4. Сысоева О. Ю., Суралев А. А. Полистилизм стандартов женской красоты: от искусства палеолита до новейшей моды XXI века // Высшая школа: научные исследования.— 2020. — С. 118–139.
5. Будникова О. В., Жукова И. А., Диева О. Н. Графика и арт-дизайн в мужском костюме как маркеры времени и пространства // Дизайн. Материалы. Технология.— 2018.— № 3. — С. 16–19.

6. Сухарева И. Л., Табаков Е. В. Модификации тела в контексте современной культуры // Проблемы современной науки и общества: сохранение и развитие наследия Великой Победы.— 2021. — С. 292–295.

УДК 069

## Опыт осмысления музейного пространства в концепциях П. А. Флоренского и Н. Ф. Фёдорова

Попов Дмитрий Алексеевич

магистр культурологии, студент Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

*Аннотация:* В статье приведен анализ авторских концепций о сущности и назначении музейного пространства в трудах русских философов П. А. Флоренского и Н. Ф. Фёдорова. Работа построена на сравнительном анализе приведенных концепций с устойчивыми современными формами сохранения культурных артефактов и практик в пространстве музея. Обе предложенные концепции предлагают радикально иной взгляд на музей, представляя его не как лишь пространство сохранения культурного наследия, но, с одной стороны, как область проявления истинного эстетического опыта, а с другой, как феномен всеобщей музеефикации культуры, выступающий целью космического проекта. Рассмотренные концепции предлагается использовать в качестве возможных инструментов для решения актуальных культурологических и культурфилософских вопросов о назначении музея и сущности культурного наследия.

*Abstract:* The article analyzes the author's concepts of the essence and purpose of museum space in the works of Russian philosophers P. A. Florenskiy and N. F. Fedorov. The paper is based on the comparative analysis of these concepts with the well-established modern forms of preservation of cultural artifacts and practices in the museum space. Both proposed concepts offer a radically different view of the museum, presenting it not only as a space of cultural heritage preservation, but, on the one hand, as an area of true aesthetic experience, and, on the other hand, as a phenomenon of the universal museumization of culture, being a purpose for the space project. The considered concepts are proposed to be used as possible tools to solve urgent culturological and cultural-philosophical questions about the purpose of a museum and the essence of cultural heritage.

**Ключевые слова:** «живой музей», модерн, храмовое действо, церковный музей, культурное наследие, музеефикация, музейное пространство, русский космизм, философия общего дела.

**Keywords:** “living museum”, modern, temple action, church museum, cultural heritage, museification, museum space, Russian cosmism, philosophy of common cause.

К концу XIX — началу XX века произошли значительные экономические, политические, культурные, демографические, технологические преобразования, которые выдвинули в пространство активного обсуждения темы, которым до того момента не столь часто уделялся исследовательский научный и философский интерес. Одной из таких тем, в результате накопления длительного культурного опыта, стал вопрос о сущности и назначении музея. Русские мыслители не оставили этот вопрос в стороне, и в границах русской культуры были предложены концепции и идеи, которые по прошествии значительной исторической дистанции лишь раскрылись в плане своей глубины. Некоторые из предложенных идей в несколько измененной форме не так давно, но весьма плотно, вошли в активную практику музеев и исследователей музейной деятельности.

Одна из концепций, которую мы предлагаем рассмотреть, принадлежит П. А. Флоренскому, она связана с деятельностью по сохранению Троице-Сергиевой Лавры. В январе 1918 года был издан Декрет об отделении Церкви от государства, согласно которому церковное имущество национализировалось — существование Троице-Сергиевой Лавры было под угрозой. Но 22 октября 1918 года по поручению Московской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению была создана специальная Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. В состав комиссии вошел и П. А. Флоренский [1, с. 113]. Его идеи, таким образом, формировались в контексте борьбы за сохранения наследия комплекса.

Понятие музея П. А. Флоренский рассматривает не как область сохранения старины, а как пространство реализации истинно художественного в вещах. Эта идея вполне недвусмысленно противопоставляется практикам коллекционирования и самим коллекционерам антикварного, под-

чиняющихся *rabies museica* (лат. «безумие изящного»), чья деятельность заключается именно в извлечении вещи из её окружения. Мы можем сказать, что это, в значительной мере, свойственно и музею.

«Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности — своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия, — именно художественного, — взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза, перестает восприниматься, а порою — и существовать как художественное. Между тем, задача музея — есть именно отрыв художественного произведения, ложно понятого как некая вещь, которую можно унести или увезти куда угодно и поместить куда угодно, — уничтожение (беру эту задачу предельно) художественного предмета как живого» [5, с. 287].

В подобной трактовке музей в устоявшихся формах является, можно сказать, анти-художественной практикой. Действительно, выходит, что «тогда сторона, одна только сторона, органического единства принимается за нечто самодовлеющее, существующее уединенно от прочих граней воплощения, хотя на самом деле она есть фикция, вне целого не имеющая реальности, подобно тому, как не есть эстетическая реальность краска, скобленная с картины, или совместно звучащие звуки всей симфонии» [5, с. 293].

В качестве альтернативы предлагается идея «живого музея», устройство которого было бы призвано сохранить целостность храмового действа как синтеза искусств. Понятно, что речь идет о комплексе Троице-Сергиевой Лавры и именно её целостность защищает П. А. Флоренский. Но в случае реализации подобного проекта, в каком качестве она предстанет перед нами? В качестве места реализации религиозного и эстетического опыта.

Современному взгляду подобное утверждение назначения музея кажется несколько странным. Принято говорить о музее как о пространстве сохранения старины. Потому некоторые утверждения в работах мыслителя звучат вполне устрашающе. Ссылаясь на «Образы Италии» П. П. Муратова, П. А. Флоренский соглашается, что «можно только мечтать [...] что когда-нибудь все найденные на форуме и Палатине рельефы и статуи вернуться сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь поймут, что для

античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем ледяной сон в музее» [5, с. 293]. Сегодня институции и исследователи, следующие «долгу памяти», т.е. стремящиеся в наибольшей мере сохранить культурные артефакты-свидетельства прошлого, конечно, не могут позволить себе подобный взгляд.

Мы можем добавить, что музей очень редко демонстрирует свои экспонаты в их полной уникальности и оторванности от окружения. Устройство музея и его экспозиции предполагает определенный порядок, который обязательно формирует контекст. Даже практики коллекционирования предполагают определенные критерии отбора, формы хранения и, возможно, и формы их выставления. Таким образом, вещи не только отрываются от своего окружения, но и, встраиваясь в новое, начинают быть проводниками иного порядка.

Устройство «живого музея» предполагает сохранения художественной целостности в полном её объеме. Потому в нём должны соединиться все искусства, эту целостность составляющие. На примере Троице-Сергиевой Лавры П. А. Флоренский говорит об искусстве огня, запаха, дыма, музыкальной драмы, поэзии, благодаря специфическому единению которых совершается духовное действо. Потому сохранению должны подлежать не составные части, а целое, включающее в себя не только фрески, иконы, архитектурные сооружения и т.д., но и весь уклад, монастырь, мастерские и соответствующие ремесла.

Сегодня в исследованиях музейной деятельности и в практиках самих музеев идеи, схожие с концепцией П. А. Флоренского, являются укорененным представлением, проблематика которого задает специфику всей музейной работы. Существует устоявшееся разделение на музей-коллекцию и музей-среду. Последний призван именно стремиться к сохранению культурно значимых артефактов и практик в их целостности, по возможности, в их естественной природной и историко-культурной среде.

На основе этого комплекса идей в современной музейной практике сформировалась развернутая классификация музеев: музей-памятник, дворец-музей, музей-храм, музей-монастырь [3, с. 30–33]. Наиболее близки к понятию «живого музея» музеи под открытым небом, в особенности — музеи типа «скансен» и экомuzeи. Их классификация основывается

на принципах музеефикации. Процесс музеефикации заключается в частичном или полном изъятии артефакта или совокупности артефактов, а также связанных с ними практик из естественной среды и в включении их в новый контекст музея. Полное сохранение естественных форм бытования невозможно, просто ввиду того, что если бы они были способны самостоятельно поддерживать собственное существование, не требовалось бы вмешательства извне. В этом смысле музеефикация — всегда компромисс, что именно дозволяется, либо не дозволяется делать для защиты тех или иных объектов и определяет тип музея.

Сегодня музеи стремятся включить наибольшее количество составных элементов естественной музеефицированной среды в экспозицию. Все больше внимания обращается на освещение, звук, запахи — именно на то, что особенно подчеркивалось П. А. Флоренским.

Маловероятно, что идеи П. А. Флоренского были известны западно-европейским теоретикам, чья деятельность в наибольшей степени способствовала распространению обозначенных практик. Современниками П. А. Флоренского высказывались схожие идеи, к которым с большей вероятностью можно возвести современные мировые музейные практики [1, с. 112]. Хотя в российских практиках наблюдается и прямое обращение как к элементам концепции, так и к самому понятию «живого музея», в особенности в практиках защиты храмов-музеев и музеев-монастырей.

Таким образом, концепция «живого музея» П. А. Флоренского представляет собой комплекс идей, которые, с одной стороны, действительно были реализованы, и в сегодняшних практиках работы с культурным наследием обращение к ним происходит регулярно, а с другой — автор предоставил оригинальную концепцию самого назначения музейного пространства, которое значительно отличается от доминирующей охранительной парадигмы. Возможно, обращение к его мыслям может способствовать разрешению многих теоретических и практических культурологических и музеологических проблем.

Совершенно иной взгляд на музей предлагает русский мыслитель, философ Н. Ф. Фёдоров. Проблема назначения музея ставится Н. Ф. Фёдоровым в контексте логики исторического прогресса. В его интерпретации исторический и культурный прогресс предполагает последовательную



смену качественно различных стадий, каждая из которых, разумеется, предполагает создание своих уникальных вещей и практик. Однако если каждая из более поздних стадий является более совершенной, то что делать с артефактами былых времен, которые оказываются бесполезными в новой культурной, политической, технологической, экономической реальности? И «...век, называющий себя прогрессивным, будет тем обильнее, тем богаче «сдачами» в музей, чем он вернее своему названию века прогресса» [4, с. 576], ввиду того, что сама устремленность на прогресс ведёт ко все большему ускорению темпов производства артефактов, следовательно, и всё более быстрому их устареванию. Музеи со все большими темпами наполняются ими, поддерживать их существование становится делом всё большего числа людей, оно требует всё больше экономических и технологических ресурсов. Более того, помимо простой сдачи в «архив», наличествует и исследовательское требование: объекты должны быть изучены и должным образом описаны, встроены в некоторую классификацию.

Но зачем происходит вся эта деятельность? Не является ли парадоксом то, что век прогресса со всё большим рвением стремится сохранить бесполезные вещи? Откуда берется это требование сохранения былого?

По мысли Н. Ф. Фёдорова, установка на сохранение старины определена самой природой человека. «Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызение совести; ибо хранение — закон, действовавший ещё до него. Хранение есть свойство не только органической, но и неорганической природы, а в особенности — природы человеческой» [4, с. 578]. Потому «музеи скорее рождаются, чем создаются, потому что едва ли отдается вполне отчет в побуждениях, которыми руководствуются при учреждении музеев. Итак, музеи суть явления случайные, неповсеместные; рост каждого из них неправильный, непостоянный, не непрерывный, а внутреннее распределение предметов в них представляет скорее случайный сброд, чем правильное собиранье» [4, с. 589].

Можно заключить, что музей, в той форме в которой он сложился к концу XIX — началу XX века действительно является некоторым недо-разумением, свидетельствующим, по мысли Н. Ф. Фёдорова, о том, что

человечество обманывается. Во всё с большим масштабом разворачивающейся специализации теряется сама сущность музея.

Что может способствовать смене взгляда на музей? Заметим, что идеи Н. Ф. Фёдорова разворачиваются в контексте его идей космизма и философии общего дела. Общее дело есть, в первую очередь, дело всех поколений. Н. Фёдоров и другие космисты радикально не приемлют своеобразное отречение от предков, которое наблюдается в прогрессистских концепциях. Заветное будущее достигается страданием многих поколений, которым не суждено его увидеть. Именно забота о предках, которые и стали условием (пуская и идеального) достижения братского мироустройства, находится в центре концепции Н. Фёдорова.

Перспектива, которую предлагают космисты — это взгляд из будущего, предпосылки которого они видят в истории человеческого рода. Человеческая история представляет собой бесконечную историю борьбы. Борьба составляет сущность и самой природы. Борьба проявляет себя во всех областях и человеческой деятельности: в политической истории, в экономике, в искусстве, в науках. Однако разум, данный всему человечеству, указывает на возможность единства. И потому разум, по собственному требованию, должен внести в бытие это единство. Пока мы будем «смотреть на жизнь человеческого рода, как она ныне есть, только как на факт, не задаваясь вопросом, чем же она должна быть, т.е. проектом будущей жизни, до тех пор человечество не опознает в астрономии, в космическом искусстве или мировой регуляции своего общего дела» [4, с. 585]. Проект будущего — то, что задает контекст всей человеческой деятельности, а его отсутствие есть симптом болезни наблюдаемой истории человечества [2, с. 6].

Под эгидой общего дела должны объединиться науки, которые должны встать на службу делу достижения физического бессмертия для всего человечества, а также воскрешения всех наших предков. Ещё — делу обеспечения жильем пространством людей, количество которых, ожидаемо, значительно увеличится. Потому разворачивается проект колонизации космического пространства.

Какое место в этом комплексе идей занимает музей? Для Н. Ф. Фёдорова, музей, как уже было сказано, есть проявление естественного стремления к заботе о предках. Потому, генетически он восходит к хороводу

и храму предков. Между ними и музеем разница «будет лишь в способе действия, который в хороводе и храме не имел действительной силы; действие же музея должно иметь силу действительно возвращающую жизнь, дающую её. Это и будет, когда музей возвратится к самому праху и создаст орудия, регулирующие разрушительные, умерщвляющие силы природы, управляющие ими» [4, с. 580].

Музей — это тоже проект. Проект пространства, в котором происходит накопление необходимого материала для восстановления человеческой жизни. «Музей есть *не собирание вещей, а собор лиц*; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями» [4, с. 587]. Инстанция музея перестает быть областью изображения, превращаясь в пространство действия.

Что же должно произойти с музеем, когда проект будет доведен до своего завершения? Произойдет не его исчезновение как ненужности дальнейшего сохранения, наоборот, музей уже есть инстанция вечности, потому он и является конечной целью. Человек же сам должен стать существом «музееобразным».

Безусловно, концепция Н. Фёдорова напоминает удивительный фантастический рассказ. Обоснованность значительного количества его выводов вызывает справедливую критику. Но мы предлагаем рассмотреть идеи русского космизма не как экзотическое недоразумение, но как доведенную до предела логику одной из веток историзма в рамках модернистского просвещения. Наиболее фундаментальным, как нам кажется, является понятие «проекта» и сама логика взгляда из будущего: предполагаемая телеология истории определяет что и в каком модусе мы защищаем. Подобная установка, как нам кажется, является основополагающей для всей практики защиты культурных артефактов прошлого Нового времени.

Представленные концепции русских мыслителей, с одной стороны, позволяют проявить специфику современных практик сохранения артефактов прошлого, а с другой — дают иные перспективы, обращение к которым, возможно, может способствовать проявлению и разрешению противоречий современных форм сохранения культурного наследия. Но они могут также способно подтолкнуть нас к пересмотру представлений

о фундаментальных культурных формах обращения к наследию прошлого и пространству музея как одному из наиболее ярких проявлений этих отношений в современной культуре.

### Список литературы

1. Алексеева Л.С., Оленич Л. В. Концепция «Живого музея» священника Павла Флоренского и формы существования современных церковных музеев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-zhivogo-muzeya-svyaschennika-pavla-florenskogo-i-formy-suschestvovaniyasovremennyh-tserkovnyh-muzeev> (дата обращения: 16.05.2022).
2. Гройс Б. Русский космизм: биополитика бессмертия // Русский космизм. Антология М.: Ад Маргинем Пресс. 2015. С. 6–31.
3. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России М.: Этерна. 2012. 730с.
4. Фёдоров Н. Ф. Музей и его назначение // Сочинения М.: Мысль. 1982. С. 575–606.
5. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству СПб. Русская книга. 1993. С. 283–306.

УДК 784

### Интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении

**Хуан Хаорань**

бакалавр Уфимского государственного института искусств  
имени Загира Исмагилова

*Аннотация:* В статье раскрыта сущность и понятия интерпретации. Обсуждаются особенности интерпретации в музыкальном искусстве, затрагивающая технологию процесса работы над художественным образом произведения. Определены этапы ра-

*боты над вокальным произведением и факторы, которые влияют на вариативности интерпретации.*

**Abstract:** *The article reveals the essence and concepts of interpretation. The peculiarities of interpretation that touches upon the process of working on the artistic image in the musical art are discussed. The stages of the work on the vocal piece of art and the factors that affect the variability of the interpretation are defined.*

**Ключевые слова:** *интерпретация, вокальное исполнение, музыкальное произведение, вокальный образ.*

**Keywords:** *interpretation, vocal performance, piece of music, vocal image.*

Работа певца над вокальной партией включает изучение нотного и поэтического текста, разбор технических и вокальных нюансов, ознакомление с историей написания произведения, творческой биографией композитора, стилевыми особенностями музыкальной эпохи. Важной задачей для любого музыканта, исполнителя и педагога является погружение во все аспекты «существования» музыкальной композиции.

Одну из ведущих ролей в представлении произведения на сцене играет не только текст, но и, так называемый, «подтекст», основанный на индивидуальном переживании конкретного музыкального явления самим исполнителем. Та самая искра, которая вызывает эмоциональный отклик у слушателя, заставляет плакать или смеяться, сопереживать, проникаться смыслом произведения — и есть душа [2].

И обнаруживается она в исполнителе — в его «переживании» музыкального произведения и выражении собственных чувств в процессе исполнительской интерпретации.

Понятие интерпретации (лат. *interpretatio* — разъяснение, истолкование) включает широкий спектр значений не только в рамках искусства. Тем не менее, долгое время интерпретация не рассматривалась как неотъемлемый аспект понимания действительности. В первой половине XX века Б. Рассел указывал на необходимость осмысления и применения интерпретации к точным наукам. Любая математическая формула или значение легко теряют свои определенность и однозначность, как только встает вопрос об их интерпретации. Понятие «интерпретация» Б. Рассела

включает нахождение наиболее точного значения или системы значений для определенного утверждения [5].

Исполнительская интерпретация как предмет изучения в музыковедении, появилась относительно недавно — только во второй половине XIX в. Из теоретических трудов прошлого столетия можно отметить «Интерпретация музыкальных произведений» А. Алексеева, «К музыке» И. Андронникова, «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева, «О вокальном образе» А. Иванова, «Искусство пения» И. К. Назаренко, «Музыка как вид искусства» А. Н. Сохора и др.

Работая над вокальным произведением, исполнитель уделяет основное внимание техническим и голосообразующим аспектам. Разучивание произведения включает в себя освоение и запоминание текста (поэтического и нотного), проработку авторских ремарок (особенности темпа-ритма, мелизматика и др.), ознакомление с эпохой создания данного музыкального произведения и личностью композитора в целом, благодаря чему становится понятным способ его сценического воплощения. Создание художественного образа является завершающим этапом в работе над материалом.

Процесс работы над вокальным произведением можно условно разделить на два этапа: ремесленный и творческий. На первом этапе еще нет сформированного личного отношения исполнителя, воплощенного в звучащем образе. Требуется время, чтобы овладеть певческим материалом в достаточной степени, после чего становится возможным полноценное выражение музыкального содержания через художественный образ: «Музыкальное содержание есть то, что слышится и что слушается, — у одних с интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность — ее отражение в сознании — художественный образ» [1].

Есть много факторов, которые влияют на вариативности интерпретации — среди них, конечно же, глубина проникновения вокалиста в музыкальный образ. Певец обладает вокальным инструментом, а вот как он «сыграет» на нём — уже зависит от многих факторов. На становление певческого инструмента уходят долгие годы. Вокальный инструмент очень хрупок, подвержен разнообразным влияниям со стороны не только внешних, но и внутренних факторов в отличие от инструментов из дерева,

кожи или металла. Вокальному исполнителю необходимо иметь развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма, уметь проникнуть в музыкальный образ исполняемого произведения в целом.

Настоящее искусство характеризуется художественной осмысленностью. Художественный образ — это яркое отражение действительности в зеркале творчества. Пути создания художественного образа в вокальном искусстве проходят от внешней атрибутики — костюмов, декораций, мизансцены — к внутренней логике личностного переживания исполнителя, благодаря которому возможно создание индивидуальной исполнительской интерпретации. Одной из главных задач исполнительской интерпретации вокалиста является умение убедительно и вдумчиво донести до аудитории основополагающий замысел композитора посредством звукового, творческого и эмоционального его воплощения на сцене [3].

Исполнительская интерпретация неразрывно связана как со звуковым воплощением нотного текста (в соответствии с эстетическими принципами вокальной школы, стиля, направления и т.д.), так и с личностью самого исполнителя — его авторским прочтением и художественно — идейным замыслом. Музыкальная драматургия выступает в качестве основополагающего начала музыкального произведения и наиболее ярко проявляется путем создания грамотной, эмоционально наполненной исполнительской интерпретации.

Вокальный образ базируется на двух константах — певческий звук и слово. Они же, в свою очередь, определяются правильной интонацией и дикцией. Таким образом, создание вокального образа невозможно без вдумчивой технической работы исполнителя над голосом. Только имея устойчивую певческую базу можно переходить к процессу формирования вокального образа [6].

Создание вокального образа требует от певца умения работать в режиме многозадачности. В этой фазе проявляются и его исполнительские способности, и режиссерские, и актерские. Особую сложность представляют оперные сцены. Вокальный образ необходимо сохранять на протяжении всего действия. Здесь поистине раскрывается выносливость певца. К примеру, яркий харизматичный образ Кармен (Ж. Бизе, опера «Кармен») не

угасает ни на минуту, требуя от исполнительницы роли постоянной эмоциональной и физической отдачи на протяжении всей оперы. Умение наполнить вокальное произведение чувственным художественно-идейным смыслом весьма свойственно русским певцам: Ф. Шаляпин, Л. Собинин, И. Козловский, Д. Хворостовский и многие другие вошли в мировое искусство не только как непревзойденные мастера вокального искусства, но также как выдающиеся драматические артисты. Чего стоит знаменитая роль Юродивого (М. Мусоргский, опера «Борис Годунов») в исполнении И. Козловского. Или роль Ленского (П. Чайковский, опера «Евгений Онегин») в трактовке Л. Собинина, ставшей канонической для всех последующих поколений. Именно их осмысленность в процессе интерпретирования каждого вокального произведения и чувственная правдивость в его воспроизведении, сделали этих людей эталонными образцами мирового вокального искусства.

Н. Корыхалова отмечает, что «...всякое восприятие художественного произведения есть его интерпретация. Восприятие невозможно без интерпретации, оно предполагает активную переработку получаемых впечатлений. В процессе такой интерпретации и создается эстетический предмет» [4].

Таким образом, интерпретация в музыкальном искусстве носит синкретический и, в тоже время, абсолютно автономный характер. С одной стороны — исполнительская интерпретация позволяет слушателю погрузиться в мироощущение определенного произведения конкретным исполнителем. С другой — слушатель, основываясь на своем эмоциональном опыте и воображении может воспринять музыку совершенно иначе, чем ее задумывал композитор, а затем трактовал певец.

### Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.— 376 с.
2. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические пояснения к ним и вокализы-сольфеджио. — М.: Кифара, 1997.— 56 с.

3. Климай, Е. В. К проблеме интерпретации в вокальном искусстве / Е. В. Климай, А. А. Гордиенко // Актуальные научные исследования в современном мире.— 2021.— № 10–11(78). — С. 20–24.
4. Кoryxалова Н. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979.— 208 с.
5. Рассел, Б. Человеческое познание: его сфера и границы. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Республика, 2000.— 464 с.
6. Черватюк П. А. Готовность педагога к реализации образовательных технологий как ключевое требование современного института образования: к проблеме категориальной идентификации / П. А. Черватюк, Л. С. Майковская, А. П. Мансурова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 4.

УДК 784

## Влияние академического вокального искусства на развитие культуры XXI века

**Хуан Хаорань**

*бакалавр Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова*

***Аннотация:** Статья посвящена исследованию влияния академического вокального искусства на развитие современной культуры. Академическое пение рассматривается как эталон певческого искусства. Кроме того, рассматривается влияние академического вокального искусства на массовую культуру.*

***Abstract:** The article is devoted to the study of the influence of academic vocal arts on the development of modern culture. Academic singing is considered as a benchmark of singing art. In addition, the influence of academic vocal art on mass culture is examined.*

***Ключевые слова:** академический вокал, эталон певческого тона, массовое искусство, современная музыкальная культура.*

***Keywords:** academic vocal, standard of singing tone, mass art, modern musical culture.*

Академическое вокальное искусство представляет собой отражение этнических и культурных особенностей отдельной страны и всего наследия

оперной традиции в целом. Как отмечает современный исследователь Чжу Т., вокально-исполнительская культура создается благодаря взаимодействию и синтезу культурных традиций различных народов, исполнительских школ и взаимодействию разных вокалистов. Таким образом, академическое вокальное искусство, по словам исследователя, оказывает влияние на развитие мировой вокально-исполнительской культуры [4]. Несмотря на важность и актуальность темы, в литературе достаточно редко встречаются исследования данного вопроса. Между тем, академическое вокальное искусство оказывает значительное влияние на развитие современной культуры.

Академическое вокальное искусство представляет собой важную и неотъемлемую часть всей певческой культуры. Академический вокал по праву считается самым сложным видом вокального искусства. Для него мало обладать хорошими природными данными, в первую очередь классический вокал — это блистательная техника, на которую накладывается эмоциональная составляющая. Именно академическое исполнение принято считать эталоном певческого тона и «наследником» традиций оперно-концертной культуры. Критериями эталона певческого тона можно назвать широту звукового диапазона, звучность и тембровое богатство.

Соответствие исполнения эталонному вокалу, задающему направление совершенствования вокального мастерства отдельных исполнителей, позволяет сохранять и развивать вокальную культуру академического пения, а через нее и массовую культуру [3].

Важно отметить влияние академического вокального искусства и на массовую культуру. И. А. Трифонова в своей работе выделяет два направления данного влияния:

1. Унификация и клиширование академического вокального искусства для восприятия его массовой аудиторией;
2. Появление эстрадных исполнителей с академическим вокальным образованием [3].

Первое направление проявляется прежде всего в обработке классических произведений для бит-композиций в исполнении поп- и рок-групп. В качестве примера можно привести вокальный коллектив «NON SOLO». В репертуаре коллектива сочетаются классические произведения в совре-

менной обработке и произведения а capella, патриотические песни и популярные хиты российской и зарубежной эстрады [5].

Проанализировав сайты, посвященные современной музыке, можно отметить, что классика в современной обработке стала отдельным жанром, иногда именуемым «классический кроссовер» (classical crossover). Среди молодых и исполнителей можно выделить певцов Марио Франгулиса и Джоша Гробана, вокальное трио Appassionante и др. [6]. В отечественной культуре классические произведения в современной обработке исполняют Аида Николаичук, Таисия Павенская и многие другие певцы [7].

Кроме того, в середине 2000-х произошел рост популярности жанра, известного как оперная поп-музыка, который остается популярным и по сей день. Такие группы, как Il Divo, и такие солисты, как Кэтрин Дженкинс, Рассел Уотсон и победитель британского конкурса талантов Пол Поттс, вывели этот жанр на четвертое место в чартах.

Важно отметить, что не только звучание подвергается обработке, но, порой, и смысл классических произведений. В современной культуре наблюдается тенденция к постановке опер с привнесением в её оформление и режиссуру смыслов, далёких от замысла авторов, но более близких современному зрителю. По мнению Т. Чжу, «современные оперные постановки часто отличаются свободой интерпретации сценического текста, перенос времени действия в современный мир, а также новые режиссерские видения, отвечающие актуальным проблемам общества» [4]. Например, трактовка оперы «Дидона и Эней» Генри Перселла, представленная в Большом театре в 2019-м году. Режиссер Весан Уге актуализирует оперу, сюжетно расширяя либретто Наума Тейта по поэме Вергилия «Энеида» и внося в него действенность, недостающую в авторской версии. По мнению исследователя Е. Г. Артемовой «спектакль Венсана Уге — не про любовь, а про конфликт жизни и смерти, про судьбу народа и его властителей» [1].

Таким образом, можно отметить, что не только академический вокал влияет на современную культуру, но и, наоборот, современные тенденции являются одним из факторов развития и изменения академического вокального искусства.

Второе направление влияния академического вокального искусства на современную культуру по И. А. Трифионовой [3] заключается в том, что ис-

полнителями эстрадного искусства становятся люди, получившие классическое вокальное образование. Например, итальянский исполнитель Андреа Бочелли весьма достойно проявляет себя и как оперный артист, и как эстрадный. Алессандро Сафина стал эстрадным исполнителем после того, как получил хорошую оперную подготовку. Аналогичная история у француза Роберто Аланы. Среди отечественных эстрадных исполнителей можно отметить: Николая Баскова, Сергея Волчкова, Глеба Матвейчука и др. [8]. Появление на эстраде оперных певцов влияет на качество эстрадного исполнения и привносит в него более высокие стандарты.

Важную роль, по мнению Э. Р. Гиматдиновой и Р. Г. Гилязова, академическое вокальное искусство играет и в развитии культуры современного народного пения. Так многие кафедры сольного народного пения основываются профессиональными оперными певцами, поэтому так сложился процесс обучения «народников» на базе академической постановки профессионального исполнителя народных песен. Однако, исследователи отмечают, что в результате такого обучения утрачивается аутентичность стиля пения [2].

Таким образом, академическое вокальное искусство оказывает значительное влияние на развитие современной культуры. Академическое пение служит эталоном для оперно-концертной культуры. Кроме того, оказывает влияние и на массовую культуру. Проявляется это прежде всего в возникновении нового жанра — классического кроссовера, а также в повышении качества эстрадного исполнения за счет выступления на эстраде певцов с классическим оперным образованием. В целом можно отметить, академическое вокальное искусство остаётся главным конструирующим и упорядочивающим всю певческую культуру фактором.

### Список литературы

1. Артемова Е. Г. Основные тенденции в развитии современной оперной режиссуры (на примере московских театров) // Наука, общество, культура: проблемы и перспективы взаимодействия в современном мире: монография. — Петрозаводск, 2021. С. 87–100.

2. Гиматдинова Э.Р., Гилязов Р. Г. Современные тенденции развития вокального искусства // Музыкальная культура XXI века: Теория, исполнительство, образование: материалы I Всероссийской научно-практической конференции.— 2020. С. 326–331.
3. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Трифонова Инна Александровна; [Место защиты: Тюмен. гос. ун-т]. — Тюмень, 2011.— 183 с.
4. Чжу Т. Современные подходы в формировании вокально-исполнительской культуры студентов в ВУЗе // Современные проблемы науки и образования.— 2022.— № 1.— 14 с. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=31429> (дата обращения: 19.07.2022).
5. NON SOLO [Электронный ресурс] URL: <https://www.muzkom.net/persons/ponsolo> (дата обращения: 19.07.2022)
6. Классика в современной обработке [Электронный ресурс] URL: <https://gymnasium42.ru/work/kiva/pages/classic.html> (дата обращения: 19.07.2022).
7. Музыканты в жанре Классика в современной обработке [Электронный ресурс] URL: [https://www.realrocks.ru/artists/genres/modref\\_classical/](https://www.realrocks.ru/artists/genres/modref_classical/) (дата обращения: 19.07.2022).
8. 7 оперных певцов, которые нашли себя в эстраде [Электронный ресурс] URL: [https://zen.yandex.ru/media/azbuka\\_vokala/7-opernyh-pevcov-kotorye-nashli-sebia-v-estrade-5edfaaa7344df676e1255be9](https://zen.yandex.ru/media/azbuka_vokala/7-opernyh-pevcov-kotorye-nashli-sebia-v-estrade-5edfaaa7344df676e1255be9) (дата обращения: 19.07.2022).

## ПЕДАГОГИКА

УДК 378

### Произведения А. П. Чехова как материал для изучения русской литературы и русского языка студентами из Китая

Ду Сяомань

Хэнаньский университет (Китай)

***Аннотация:** В статье приводятся аргументы в пользу использования произведений Чехова в качестве материала на занятиях по русской литературе и русскому языку как иностранному со студентами из Китая. Даются методические рекомендации по подбору произведений и работе с художественными текстами в иностранной аудитории.*

***Abstract:** The article argues for the use of Chekhov's works as material in classes of Russian literature and Russian as a foreign language with students from China. Methodological recommendations for the selection of works and work with fiction texts with a foreign audience are provided.*

***Ключевые слова:** русский язык как иностранный, русская литература, иностранные студенты, Антон Павлович Чехов.*

***Keywords:** Russian as a foreign language, Russian literature, foreign students, Chinese students, Anton Chekhov.*

Антон Павлович Чехов — один из самых популярных и любимых русских писателей в Китае. Он был знаком китайским читателям еще в начале 20 века, и являлся одним из первых классиков, произведения которого стали переводиться на китайский язык. Произведения Чехова нравятся китайским читателям за их «сдержанный и уравновешенный характер, который близок китайскому складу ума». (1). Чехов описывает обычную жизнь обыкновенных людей, их радости и печали, которые в равной степени близки и китайскому народу. «Чеховские интеллигенты своими мечтами и разочарованиями напоминают китайской интеллигенции ее собственную судьбу», — отмечает Ли Ляньшу (1).

Чеховские рассказы и пьесы оказали значительное влияние на становление новой китайской литературы. Начало 1920-х годов было сложным периодом для Китая — литературная революция подтолкнула китайских писателей к изменению образа мыслей, что привело к изменениям и в литературном творчестве. В произведениях Чехова отражены реалии русской жизни, гуманизм, проблемы бедных людей. Всё это нашло отклик в духовных поисках китайских писателей.

Переводом чеховских произведений занимались многие знаменитые китайские писатели, переводчики: Лу Синь, Ба Цзин, Чжоу Цзожэнь, Мао Дунь, Цюй Цюбо, Цао Цзинхуа, Го Можо и другие. Один из основателей китайской литературы Лу Синь, которого называют «китайским Чеховым», переводил произведения Чехова на китайский язык и сам использовал его художественные приемы в своих произведениях.

Все это делает произведения Чехова прекрасным материалом для ознакомления иностранных учащихся, в первую очередь, студентов из Китая, с особенностями характера и мирозерцания русского народа. Художественные тексты на занятиях служат источником лингвистической и лингвострановедческой информации. Произведения А. П. Чехова могут быть использованы как на занятиях по русской литературе со студентами филологических специальностей, так и на занятиях по русскому языку как иностранному с учащимися всех уровней владения русским языком: от А1 (элементарного) до С2 (уровня профессионального владения). Через изучение творчества А. П. Чехова студенты знакомятся с лучшими образцами русской литературы, приобщаются к русской культуре, русскому менталитету, проникают в русскую языковую картину мира.

Работа с произведениями А. П. Чехова, как и с любым другим художественным текстом в иностранной аудитории, должна быть организована в соответствии с уровнем владения русским языком. Знакомство с творчеством А. П. Чехова на занятиях с иностранными студентами может двигаться от короткого комического рассказа к драме. На начальном этапе уровня владения русским языком работа с текстом основывается на интересном и увлекательном сюжете. Для студентов, недостаточно владеющих русским языком, можно предложить короткие адаптированные юмори-

стические рассказы. Объем чеховского текста — короткие рассказы, «малая проза» — очень удобен в процессе обучения.

Произведения А. П. Чехова с интересом воспринимаются иностранцами. Они по сей день не утратили свою актуальность, что позволяет учащимся провести аналогию между героями чеховских рассказов и современной жизнью. Студентам просто интерпретировать такие художественные произведения, а преподавателю легко организовать дискуссию по обсуждению прочитанного. (2).

Произведения А. П. Чехова затрагивают глубокие психологические аспекты личности, характера. Это мотивирует студентов к обсуждению и выражению своего мнения по поводу прочитанного. По мере совершенствования уровня владения языком студенты учатся понимать и оценивать языковые особенности произведений, понимают юмор и улавливают иронию.

Различные методические пособия (например, Н. В. Рябинина «Читаем А. П. Чехова по-русски» рекомендуют для чтения и разбора следующие произведения: «Радость», «Неудача», «Толстый и тонкий», «Человек в футляре», «Ванька» «Вишневым сад», «Орден», «Хамелеон» «Из дневника одной девицы», «Смерть чиновника» и др. (5).

Вне зависимости от уровня владения русским языком работа с художественным текстом в иностранной аудитории должна включать предтекстовые и послетекстовые задания.

На этапе предтекстовых заданий у студентов должен появиться интерес и желание прочитать предлагаемый текст. Перед прочтением можно познакомить студентов с историей создания произведения, уточнить значения некоторых лексических единиц. Цель послетекстовых заданий — контроль преподавателем прочитанного. Такой контроль может осуществляться с помощью различных видов анализа: лингвистического, стилистического, литературоведческого.

Произведения А. П. Чехова имеют множество переводов на китайский язык, выполненных известными китайскими переводчиками и писателями. Работа с переводом на родной язык и аутентичным текстом может быть очень интересна. Кроме того, в качестве послетекстовых упражнений можно привлекать использовать российские и иностранные фильмы,



снятые по мотивам произведений А. П. Чехова. Работа с аудиовизуальными средствами помогают сформировать у учащихся коммуникативную компетенцию.

Таким образом, произведения А. П. Чехова являются ценным материалом при изучении студентами из Китая русской литературы и русского языка. Это обусловлено популярностью творчества А. П. Чехова в Китае, значительной степенью изученности его творчества среди китайских исследователей. Форма и содержание рассказов и пьес Чехова также делают его тексты незаменимым материалом на занятиях с иностранными студентами — среди произведений Чехова много коротких рассказов и пьес, затрагивающих актуальные и интересные для студентов темы.

### Список литературы

1. Ли Лянь-шу. Влияние Чехова на китайских писателей. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/218883/1/364-368.pdf>
2. Матюшенко Андрей Григорьевич. Произведения А. П. Чехова на занятиях по русскому языку с иностранными учащимися-филологами (анализ рассказа «Студент») // МИРС. 2010. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proizvedeniya-a-p-chehova-na-zanyatiyah-po-russkomu-yazyku-s-inostrannymi-uchaschimisya-filologami-analiz-rasskaza-student> (дата обращения: 23.05.2022).
3. Цзяньхуа Чжан. А. П. Чехов глазами китайских переводчиков и критиков // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2010. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-glazami-kitayskih-perevodchikov-i-kritikov> (дата обращения: 23.05.2022).
4. Чжао Тэнтэн. Рецепция творчества А. П. Чехова в китайской литературе и культуре. — Челябинск: ЮУрГУ, СГ-409, 2018. URL: <https://pnu.edu.ru/media/filer/2012/10/01/08.pdf> (дата обращения: 22.05.2022)
5. Н. П. Авдеева. Произведения А. П. Чехова на занятиях по русскому языку как иностранному. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/218883/1/364-368.pdf> (дата обращения: 22.05.2022)
6. Рябина Н. В. Читаем А. П. Чехова по-русски. Хабаровск, 2001. URL: <https://pnu.edu.ru/media/filer/2012/10/01/08.pdf>

УДК 37

## Современные аспекты воспитания школьников в условиях цифровизации

Ван Пин

магистрант Башкирского государственного университета

**Аннотация:** В статье раскрываются современные аспекты, оказывающие влияние на процессы воспитания современных школьников в условиях цифровизации. Автором определены характеристики социально-психологического портрета школьников, которые необходимо учитывать при организации воспитания. Определены актуальные принципы воспитания учащихся с учетом особенностей цифровой среды.

**Abstract:** The article reveals modern aspects that influence the processes of education of modern schoolchildren in the conditions of digitalization. The author determines the characteristics of the social and psychological portrait of schoolchildren, which should be considered in the organization of upbringing. Actual principles of students' education considering the peculiarities of the digital environment are defined.

**Ключевые слова:** воспитание, цифровизация, современные школьники, поколение «Z», интернет, цифровая образовательная среда.

**Keywords:** education, digitalization, modern schoolchildren, Generation Z, Internet, digital educational environment.

Сегодня цифровизация является одной из ведущих тенденций, определяющих векторы развития отечественной системы образования. Возможности цифровых технологий безграничны, если рассуждать в позитивном ключе, однако, несмотря на это, учителя как наставника, ментора и лидера заменить невозможно. «Цифровизация образования дает обучающимся возможность выстраивать эффективную индивидуальную образовательную траекторию, осваивать учебную программу в индивидуальном темпе, выбирать формы и методы обучения» [5].

Современных школьников, согласно теории У. Штрауса и Н. Хоува, принято относить к «Поколению Z». Сегодня рано делать строгие выводы о ценностях, характеристиках и особенностях «Поколения Z», однако можно предположить, что с цифровыми сервисами и приложениями они

общаются на «ты», поскольку с раннего детства дети «Поколения Z» использовали компьютеры и мобильные телефоны, с помощью которых увлекательно проводили время [3].

Результаты российского исследователя Г. В. Солдатовой показывают, что за последние 5 лет более чем в 2 раза возросло количество российских подростков 14–17 лет с высокой онлайн — активностью, каждый третий подросток проводит в онлайн-режиме треть своей жизни; 44% опрошенных подростков не фиксируют разницу между собой реальным и «виртуальным»; 65% подростков чувствуют себя более самостоятельными и общительными в Интернет-пространстве; каждый второй родитель не осведомлен о высокой онлайн-активности своего ребенка [4].

Осмысление представленной информации задают важнейшее направление модернизации воспитания детей и учащейся молодежи, а именно: обеспечение формирования и развития творческой и целеустремленной, инициативной, предприимчивой, ответственной личности в эпоху цифровой трансформации. Бесспорно, только личность с развитыми критическим, креативным мышлением, эмоциональным интеллектом, ответственным и добросовестным отношением к делу, которые и отличают человека от машин, сможет выиграть конкуренцию с роботами в новой цифровой среде.

Представленные глобальные социокультурные контексты задают и другие важнейшие направления воспитания школьников.

Выявим другой важнейший аспект организации процесса воспитания детей и учащейся молодежи в современных условиях. Так, например, исследователи из Университета Гриффита (Австралия) подтвердили, что личностные качества обучающихся оказывают на уровень успеваемости большее воздействие, чем интеллект. Оказалось, что лучше всего учатся те студенты и школьники, которые обладают высоким уровнем добросовестности и открытости. При этом трудолюбие играло большую роль, чем наличие способностей. Это свидетельствует о необходимости содержательно-технологической интеграции процессов обучения и воспитания школьников. Такая интеграция может осуществляться в поддерживающей и развивающей комфортной школьной среде посредством включения компетенций в образовательные стандарты, учебные планы и программы, реализации стратегий активного, коллективного и проблемно-иссле-

тельного обучения, проектной деятельности, исследования и эксперимента (создание в образовательном процессе условий для развития функциональной грамотности, гибких и жестких компетенций, глобальных компетенций; открытие и функционирование STEAM-центров, фаблабов; разработка и внедрение в практику стартапов, проектов личностного роста; организация шефской, волонтерской деятельности и др.) [2].

В новой цифровой среде формируется новая личность. При организации процессов воспитания и обучения важнейшим педагогическим требованием выступает учет характеристик современного социально-психологического портрета учащихся.

При этом заметим, что перед психолого-педагогической наукой в настоящее время остро стоит проблема научного обоснования влияния виртуальной реальности Интернета, дистанционных форм обучения и воспитания на формирование ценностей, интеллекта, эмоциональное развитие растущей личности.

Анализ ряда исследований и педагогического опыта позволяет определить следующие характеристики социально-психологического портрета современных школьников:

1. современные дети и подростки — представители поколения Z и альфа — целеустремленные, грамотные, прагматичные;
2. освоение ими социального мира происходит одновременно в предметном, социальном и виртуальном пространствах — в «гибридных пространствах»;
3. изменения, происходящие с современным ребёнком, интерпретируются не как снижение уровневых характеристик личности, а как приобретение своеобразных способов адаптации к новой цифровой среде;
4. характерен дисплейный вид коммуникации (гибридно-синтетическая коммуникация);
5. в процессе познавательной деятельности осуществляется опора не только на собственные когнитивные способности, но и на сетевой интеллект;
6. первое «непоротое» поколение: сниженная агрессивность, укрепляется чувство собственного достоинства, возрастает необходимость общения на равных [1].

Когнитивные процессы современных школьников характеризуются следующими изменениями: высокая познавательная активность, эрудированность, любознательность, информированность. Мышление детей, начиная с дошкольного и младшего школьного возраста, носит клиповый характер.

Взаимодействие педагогов (родителей) с детьми и подростками должно строиться на доверии, уважении, сотрудничестве, неформальных контактах. В образовательном процессе следует более активно включать учащихся в диалог и полилог, исследование, эксперимент, проектную деятельность, сотрудничество, которые являются важнейшими инструментами обучения, воспитания и личностного развития детей—альфа.

В заключение на основе обобщения изложенного материала представим следующие выводы. Важнейшими целевыми установками воспитания в цифровой среде являются воспитание духовно-нравственных, гражданских, гуманистических личностных качеств, трудолюбия, добросовестности, открытости; формирование творческой и целеустремленной, ответственной личности; развитие медиа-информационной компетентности школьников.

### Список литературы

1. Артемьева, Е. А. Воздействие процессов цифровизации на психологическое здоровье учащихся / Е. А. Артемьева, В. В. Артемьева // Мир, открытый детству: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Екатеринбург, 17 июня 2021 года / Отв. редактор Е. В. Коротаева. — Екатеринбург: [б.и.], 2021. — С. 263–267.
2. Жук, О. Л. Подходы в воспитании школьников в новой цифровой среде / О. Л. Жук // Актуальные проблемы педагогики и образования: сборник научных статей международной научно-практической конференции, Брянск, 22–23 апреля 2021 года. — Брянск: РИО БГУ; ООО «Полиграм-Плюс», 2021. — С. 32–36.
3. Корякин, С. В. Влияние цифровизации на воспитание современных школьников / С. В. Корякин, В. В. Артемьева, Е. А. Артемьева // Пе-

дагогика и психология в современном мире: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Грозный, 11 ноября 2021 года. — Грозный: Чеченский государственный педагогический университет, 2021. — С. 263–267.

4. Солдатова, Г. У. Итоги цифровой трансформации: от онлайн-реальности к смешанной реальности / Г. У. Солдатова, Е. И. Рассказова // Культурно-историческая психология.— 2020. — Т. 16.— № 4. — С. 87–97.
5. Токмина, Е. А. Особенности учебно-воспитательного процесса в эпоху цифровизации образования / Е. А. Токмина, В. В. Артемьева // Воспитание как стратегический национальный приоритет: Международный научно-образовательный форум, Екатеринбург, 15–16 апреля 2021 года. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2021. — С. 110–114.

УДК 37

## Проблемы и подходы в обучении произношению на занятиях по английскому языку

Сачивко Яна Вячеславовна

студент магистратуры Донского государственного технического университета

*Аннотация:* В данной статье рассматривается процесс обучения произношению. Выделяются основные проблемы. Указываются необходимые компоненты для эффективного обучения. Описываются различные подходы к обучению произношения.

*Abstract:* This article deals with the process of teaching pronunciation. The main problems are highlighted. Necessary components for effective learning are pointed out. Different approaches to teaching pronunciation are described.

*Ключевые слова:* произношение, обучение, педагогика, английский язык.

*Keywords:* pronunciation, teaching, pedagogy, English language.

Процесс обучения произношению на уроках английского языка имеет свои сложности и особенности. Несмотря на то, что к настоящему време-

ни методисты и преподаватели разработали прочную основу педагогической методологии для обучения произношению и учебные материалы для повседневной практики преподавания, многие аспекты этой проблемы являются еще мало изученными.

Существуют две основные проблемы в обучении произношению: во-первых, таким видом обучения чаще всего пренебрегают. Во-вторых, если им не пренебрегают, то, как правило, такое обучение возникает спонтанно в процессе занятия, а не является заранее спланированным действием [2, с.13].

Многие преподаватели пренебрегают обучать произношению. Однако дело тут не в том, что у них отсутствует интерес к этому, а скорее это связано с чувством сомнения относительно того, как это правильно делать. Опытные педагоги признают, что им не хватает теории в плане преподавания произношения, а также они выражают желание улучшить свои практические навыки. Несмотря на то, что студенты и преподаватели могут быть заинтересованы в отработке конкретно этого навыка, главным приоритетом все равно остается лексика и грамматика. Студенты, в свою очередь, также часто проявляют энтузиазм по этому поводу, так как считают, что это поможет им лучше общаться на иностранном языке. В таком случае мы сталкиваемся с парадоксом: обе стороны образовательного процесса заинтересованы в тренировке произношения, однако этим часто пренебрегают.

Для эффективного преподавания произношения необходимы:

1. Хорошая теоретическая база;
2. Практика навыков в классе;
3. Свежие оригинальные идеи для отработки навыков в классе.

Большая часть обучения произношению заключается в следующем: ученик совершает ошибку на занятии во время чтения или говорения, преподаватель реагирует и дает обратную связь. Так же случается во время грамматических или лексических ошибок студента и является частью учебного процесса. Однако, что касается этапа планирования урока, то на передний план выходит именно работа с грамматикой и лексикой. Если посмотреть на содержание большинства учебников, то можно увидеть, что большее внимание там также уделяется этим двум разделам.

Тем не менее, работа по отработке произношения также должна быть запланированной частью занятия. Преподавателям необходимо рассматривать это как неотъемлемую часть урока. Также как фокус занятия направлен на изучение и отработку определенных грамматических конструкций, так он должен включать в себя и особенности произношения. При планировании задача преподавателя — понять какие проблемы будут иметь отношение к определенным структурам и лексическим единицам, которые рассматриваются на конкретном уроке. Также при планировании необходимо учесть и попытаться предвидеть какие возможные проблемы и вопросы могут возникнуть у студентов и какие методы отработки будут более эффективными. При этом во время занятий также будет приветствоваться работа по ходу урока (в случае возникновения каких-то вопросов, которые не были запланированы преподавателем). Таким образом будут сочетаться два вида работы, что сделает процесс обучения иностранному языку более эффективным.

В разные времена существовали различные подходы к обучению произношения. Рассмотрим некоторые из них:

1. Сегментный подход. В 40-е годы прошлого века обучение произношению основывалось на обучении отдельным звукам с использованием упражнений по шаблону и их повторения. Основное внимание уделялось точности повторения модели, заданной учителем. Все звуки изучались изолированно.
2. Интонационный подход. В этом случае основным фокусом внимания становится интонация. Считается, что интонация выполняет четкие коммуникативные функции. Подход является полной противоположностью сегментного подхода, так как изучает связность звуков и делает акценты на движение тона.
3. Акцентологический подход. Основывается на особой роли ударения в языке из-за его функции различия значений на уровне слов и предложений. Рассматривает интонацию как мелодическую реализацию ударения.
4. Ритмический подход. В центре внимания — особый уникальный ритм, присущий каждому языку [1, с.45].

Таким образом, можно сделать вывод, что обучение произношению на занятиях по английскому языку — это важная часть процесса изучения

иностранный язык. Эффективность учебного процесса зависит от тщательного планирования занятия и обоюдной заинтересованности преподавателя и студента в развитии навыка.

### Список литературы

1. Euler S. Approaches to pronunciation teaching: History and recent developments // Recent developments in applied phonetics (Studies in linguistics and methodology), 2014. № 6. P. 35–78.
2. Kelly G. How to teach pronunciation. — L: Pearson Education Limited, 2000.— 154 p.

УДК 37

## Педагогическое проектирование как инструмент повышения социальной активности молодежи

**Некрылова Юлия Васильевна**

начальник Управления физической культуры, спорта и молодежной политики администрации Алексеевского городского округа Белгородской области

*Аннотация:* В данной статье рассматривается применение педагогического проектирования в образовательной среде, а также проведен анализ применения педагогического проектирования с целью увеличения уровня вовлечения молодежи в общественную деятельность и реализацию социальных инициатив.

*Abstract:* This article examines the application of pedagogical design in the educational environment and analyzes the application of pedagogical design to increase the level of youth involvement in community activities and social initiatives.

*Ключевые слова:* молодежь, педагогическое проектирование, социальная активность, грантовая поддержка, общественная деятельность.

*Keywords:* youth, pedagogical design, social activity, grant support, public activity.

Молодежь — это наиболее энергичная, подвижная и динамичная часть населения, она свободна от стереотипов и предрассудков предшествующих

лет, ей присуща внутренняя противоречивость, неустойчивость психики и низкий уровень толерантности, она стремится выделиться и отличаться от остальных. Еще в прошлом столетии применялись инновационные методы обучения с целью саморазвития личности, привлечения ее социальной активности. Одним из таких методов был метод педагогического проектирования.

Применение метода педагогического проектирования способствует развитию проектного мышления, которое помогает человеку визуализировать не только проблемные и предметно-преобразующие компоненты, но и их пространственно-временное развитие.

Впервые обучение с применением проектных технологий применили в конце XIX в. в сельскохозяйственных школах США, где проекты брали за основу как метод решения жизненных ситуаций. Основателем данной системы обучения стал американский философ, педагог Джон Дьюи (1859–1952) [1].

В России же применение проектных технологий, как одного из ведущих видов деятельности, в образовательных учреждениях стали применять в 90-е годы XX века. Первым понятие «проектирование» в отечественной педагогической науке применил А. С. Макаренко, разработавший основы логики педагогического мышления [4].

Стоит отметить, что применение проектных технологий все больше приобретают интерес среди молодежи, общественных организаций и объединений, структурных подразделений органов власти различного уровня, занимающихся реализацией молодежной политики. В «Прогнозе долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2030 года» обозначено внедрение проектных технологий не только на всех уровнях образовательной системы, но и в рамках реализации национального проекта «Образование» [2].

Ежегодно Федеральное агентство по делам молодежи для поддержки реализации самых актуальных и перспективных молодежных инициатив проводит ряд грантовых конкурсов, таких как: Всероссийский конкурс молодежных проектов среди ВУЗов, Всероссийский конкурс молодежных проектов среди физических лиц, конкурс НКО по патриотическому воспитанию, конкурс молодежных проектов Северо-Кавказского феде-

рального округа. Целями грантовой поддержки молодежных проектов являются вовлечение молодёжи в творческую деятельность и социальную практику, повышение гражданской активности, создание эффективной системы социальных лифтов для самореализации молодёжи [3].

Развитием проектной деятельности в молодежной среде на уровне региона занимается департамент молодежной политики министерства общественных коммуникаций Белгородской области, а в районах и городских округах местные отделы молодежной политики и проектные офисы. Белгородская область занимает лидирующие позиции в области проектного управления. Так в 2021 году, согласно статистическим данным, в Фонд президентских грантов было подано 525 заявок на первый конкурс и 670 заявок на второй конкурс.

Несмотря на созданные условия, способствующие развитию проектной деятельности в молодежной среде существует проблема вовлеченности учащейся молодежи в этот вид деятельности. Для полного изучения проблемы вовлеченности молодежи Алексеевского городского округа в педагогическое проектирование был проведен социологический опрос (онлайн опрос при помощи google формы) среди учащейся молодежи Алексеевского городского округа в возрасте от 14 до 18 лет. В исследовании приняли участие 100 респондентов.

Участие в общественной жизни округа является показателем гражданской позиции каждого человека. Из полученных данных следует, что лишь 81% опрошенных принимают активное участие в общественной жизни округа. В ходе исследования были выявлены причины, из-за которых мы можем наблюдать отсутствие у части молодежи интереса к участию в социальных инициативах, воплощаемых посредством педагогического проектирования.

Таблица 1. Причины отсутствия интереса у молодежи к реализации социальных инициатив

Сложность в поиске необходимой информации	36%
Сложность в поиске ресурсов	22%
Отсутствие единомышленников	15%
Отсутствие наставника	27%

Социальная активность может проявляться в различных видах деятельности человека, тем самым становится его достоянием и гордостью. Она связана как с умственными, так и с физическими способами реализации инициатив. является общим достоянием личности и проявляется по-разному в разных видах деятельности человека. Социальная активность наиболее тесно связана с умственными и физическими проявлениями. Благодаря необходимости, идеологии и воле и проявляется социальная активность молодежи. Существует много причин и оснований проявления социальной активности граждан, для кого-то это желание изменить что-то к лучшему в своем городе, а для кого-то это является отличной платформой для получения новых знаний. Узнав мнение молодежи, был составлен рейтинг основных мотивов проявления социальной активности.

Таблица 2. Мотивы проявления социальной активности

Желание изменить ситуацию в городе	17%
Помочь людям в трудной жизненной ситуации	19%
Неудовлетворенность условиями жизни	13%
Приобретение знаний и опыта	20%
Возможность самореализации	26%

Руководствуясь полученными данными, можно сделать вывод, что наиболее популярным мотивом проявления социальной активности является возможность самореализации через реализацию социальной инициативы.

Прибегая к различным источникам информации человек может узнать о реализации социальной инициативы, тем самым использовать ее опыт для воплощения своих идей и планов. Проводя опрос респондентов мы узнали какие источники информации чаще всего использует молодежь.

Таблица 3. Часто используемые источники информации

Неофициальные (социальные сети, блоги и т.д.)	35%
Официальные (сайты органов власти, новостные сайты и т.д.)	14%
Друзья/родственники	21%

Таблица 3 (продолжение)

Печатные издания (газеты, журналы)	8%
Наружная реклама	7%
Телевидение	13%
Радио	2%

35% респондентов основную информацию получают по средствам социальных сетей, блогов и т.д. 21% получают информацию от друзей и родственников, а 14% используют сайты органов власти и новостные сайты.

Реализация своего проекта требует не мало усилий и затрат, материальных и физических. Естественно органы местного самоуправления обязаны поддерживать и развивать деятельность молодежных общественных организаций и их инициативы, так как через общественную деятельность можно решить многие проблемы, с которыми сталкивается молодежь.

Таблица 4. Содействие реализации молодежных инициатив со стороны органов власти

Да. Содействие реализации молодежных инициатив необходимо с целью их развития, популяризации и наибольшей результативности	3%
Да. Поддержка молодежных инициатив способствует реализации муниципальной и государственной политики	18%
Да. Реализация социальных инициатив решает проблемы в молодежной среде	29%
Нет. Все должно быть естественно, не надо вмешиваться	5%

Среди опрошенных оказались и те, кто считает, что не надо вмешиваться в деятельность молодежи и ее уровень должен быть естественным и избыточная молодежная активность может привести к разрушению сложившегося социального порядка.

Существуют различные формы и методы поддержки и стимулирования социальной активности молодежи, это могут быть как благодарственные письма за участие в общественной жизни города или проведение каких-либо мероприятий, так и поездки на различные молодежные форумы регионального и международного уровня.

Таблица 5. Виды стимулирования социальной активности молодежи

Участие в открытых заседаниях по обсуждению актуальных проблем города	10%
Реализация проекта «Диалог на равных»	12%
Использовать местные СМИ для освещения молодежных инициатив	7%
Нематериальное поощрение (грамоты, благодарности, сертификаты, билеты и т.д.)	20%
Организация молодежного дискуссионного клуба	23%
Проводить тренинги с лидерами молодежных организаций	9%
Устраивать разного рода поездки для молодежи	18%

Молодежные активисты выразили потребность в организации дискуссионных клубов (23%), чтобы молодежь научилась отстаивать свою точку зрения и идеи. Также немаловажным является нематериальное поощрение в виде грамот, билетов в кино, сертификатов, и т.д.— 20%, что является достаточно весомой поддержкой со стороны государства.

Опираясь на результаты исследования, можно сделать вывод, что молодежь Алексеевского городского округа проявляет интерес к реализации социальных инициатив посредством педагогического проектирования, но сталкиваются с рядом проблем. Основные из которых — сложность в поиске необходимой информации и отсутствие коммуникативной площадки.

Не возникает сомнений, что органы власти всячески поддерживают и готовы в дальнейшем поддерживать молодежь, которая проявляет социальную активность. Привлекая активистов для обсуждения актуальных проблем города на заседаниях различных структурных подразделений, они тем самым показывают открытость и готовность выслушать точку зрения самой юной части общества. Не обходится и без использования местной газеты для освещения молодежных инициатив, а так же поощрения социально активной молодежи. В ближайшее время будут созданы дискуссионные клубы, на базе которых можно проводить различные тренинги с лидерами и активистами молодежных общественных организаций.

**Список литературы**

1. Каргина Е. М. Метод педагогического проектирования: история и современность: моногр. / Е. М. Каргина. — Пенза: ПГУАС, 2014.— 212 с.

2. Паспорт национального проекта «Образование» (утв. президиумом Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам (протокол от 24 декабря 2018 г. N 16)) // СПС Гарант [Электронный ресурс]/ Режим доступа: <https://base.garant.ru/72192486/> (дата обращения: 22.02.2022 г.).
3. Проект Федерального агентства по делам молодежи «Стратегия развития молодежи Российской Федерации на период до 2025 года» от 16 декабря 2013 г. [Электронный ресурс]/ Режим доступа: <http://vmo.rgub.ru/files/project-937-2.pdf>.

УДК 796

## **Повышение специальной работоспособности женской студенческой сборной команды ДВГАФК по волейболу**

**Попов Павел Дмитриевич**

преподаватель Дальневосточной государственной академии физической культуры

**Долматова Екатерина Игоревна**

студентка Дальневосточной государственной академии физической культуры

***Аннотация:** Конкуренция в современном спорте, увеличение объемов и интенсивности тренировочных и соревновательных нагрузок обуславливают поиск новых путей и неиспользованных резервов в организации учебно-тренировочного процесса спортсменов различной квалификации.*

*По мнению специалистов, во многих видах спорта спортсмены достигли близких к предельным параметрам тренировочных нагрузок. Высококвалифицированные спортсмены, как правило, в течение длительного времени тренируются почти на пределе своих функциональных возможностей, балансируя между столь желанным наивысшим уровнем спортивной формы и опасностью перенапряжения систем организма, возникновения патологических явлений, вызванных предельными нагрузками. В этой связи первостепенное значение имеет активное воздействие на процессы восстановления после физических нагрузок путём естественного их стимулирования.*

***Abstract:** Competition in modern sports, increased volume and intensity of training and competitive loads cause the search for new ways and unused reserves in the organization of educational and training process of athletes of various qualifications.*

*According to experts, athletes have reached close to the limit parameters of training loads in many sports. Highly skilled athletes, as a rule, train almost at the limit of their functional capabilities for a long time, balancing between the desired highest level of athletic form and the danger of overstraining body systems, the emergence of pathological phenomena caused by limit loads. In this regard, it is of paramount importance to actively influence the recovery processes after physical loads by stimulating them naturally.*

***Ключевые слова:** волейбол, игроки, студенческая сборная команда ДВГАФК, специальная работоспособность, средства восстановления.*

***Keywords:** volleyball, players, student national team of DVGAFFK, special performance, means of recovery.*

В ходе проведения предварительных исследований был определен уровень физической работоспособности волейболисток по трем тестам, традиционно используемых в спортивной практике: Гарвардский степ-тест, Тест Руфье, «М-Тест».

Из полученных результатов женской сборной команды по Гарвардскому степ-тесту соответствуют оценке «отлично». За 5 минут все волейболистки показывают нормальную скорость восстановления. Данная оценка наблюдается у всего состава игроков. Показатели их работоспособности выше нормативного показателя (от 110 до 174). По шкале оценивания работоспособности по индексу Гарвардского степ-теста, результат выше 90 является «отличным».

По показателю теста Руфье, можно констатировать, что не все волейболистки за первые две минуты смогли восстановиться полностью. Это свидетельствует о более длительном времени восстановления. У 8 игроков из 12 физическая кондиция — посредственная. Результаты игроков женской сборной ДВГАФК находятся в пределах от 6 до 9,2. По шкале оценки индекса Руфье результаты от 6 до 10 соответствуют оценке — посредственная физическая кондиция. Лишь у двух игроков (6 и 12) наблюдаются хорошие показатели. Игроки показали оценку 3,2 и 4,4, соответственно. Данные результаты входят в промежуток от 1 до 5, что по шкале оценивания соответствует оценке — хорошая физическая кондиция.



По данным, полученным в ходе проведения «М-теста», уровень подготовки спортсменов также оказался разным. У пяти игроков оценка — «хорошая». Их показатели варьируются от 58 до 66. У трёх игроков МТ соответствует оценке «удовлетворительная». Их результаты находятся в пределах от 71 до 73. Подобная тенденция наблюдается и у других трёх игроков, их оценка по шкале оценки М-Теста — «слабая». Показатели входят в промежуток до 88. У одного игрока наблюдается оценка «неудовлетворительная». Его показатель равен 90, что по шкале оценивания является неудовлетворительным.

Проанализировав полученные данные было определено, что восстановление игроков в сборной команде ДВГАФК происходит по-разному, что может обуславливаться возрастом игроков, различным уровнем подготовленности, связанным с курсом обучения (различным количеством часов по практическим дисциплинам, на которых спортсменки также получают физическую нагрузку). Так, например, две волейболистки обучаются на направлении «Адаптивная физическая культура» и «Рекреация и спортивно-оздоровительный туризм», в учебном плане которых отсутствуют такие практические дисциплины как учебные дисциплины «Профессионально-спортивное совершенствование» и «Теория и методика избранного вида спорта», так как у волейболисток, обучающихся на направлении «Физическая культура» эти занятия проводятся два раза в неделю. У студентов первого года обучения добавляются занятия по элективным курсам физической культуры. У студентов 4 курса в учебном плане прекращаются занятия по дисциплине «Профессионально-спортивное совершенствование», что снижает общую физическую нагрузку на игроков. По итогу уровень физической нагрузки у волейболисток очень разный.

Учебно-тренировочный процесс в команде составляет всего 4,5 часа в неделю, поэтому направлен в основном на технико-тактическую подготовку спортсменов. Поэтому увеличение и поддержание физической формы игроков требует дополнительного времени. В связи с этим был предложен комплекс мероприятий для повышения физической работоспособности. Данный комплекс был направлен на повышение прыжковой выносливости волейболисток.

Также предложены восстановительные мероприятия. Основываясь на рекомендациях ведущих специалистов и опираясь на условия, в которых тренируется женская сборная ДВГАФК мы составили следующую схему восстановительных мероприятий и выбрали те средства, которые доступны для нашей студенческой сборной.

В первую неделю тренировочного цикла была применена витаминизация. В течении первых 2х недель команда пропила курс витаминного комплекса С «Супрадин». Данный комплекс можно приобрести без рецепта врача. Препарат содержит витамины: А, В, С, D, Е, минералы и микроэлементы. Спортсменки пропили один курс — 10 дней.

На протяжении всего тренировочного процесса были применены: контрастный душ, аутогенная тренировка, самомассаж, баня, фармакологические средства, элементы восстановительного массажа, активный отдых.

Для самомассажа и элементов восстановительного массажа были подобраны специальные упражнения, которые можно выполнять в парах и самостоятельно, в зале и дома. Упражнения включали как ручной массаж, так и при помощи инвентаря (теннисный мяч).

В комплекс восстановительных мероприятий мы так же включили природный адаптоген. Так как это очень доступно, недорого и традиционно используется на территории Хабаровского края. В нашем исследовании мы использовали лимонник. Адаптоген добавлялся в чай, и его дозировка не превышала норму. Лимонник улучшает обмен веществ, укрепляет иммунитет, нормализует работу сердца и насыщает организм витаминами и микроэлементами.

Баня применялась один раз в неделю, после тренировочного цикла спортсменов.

В общей сложности проводилось не более 2—3 процедур, взаимно усиливающих друг друга. Также учитывалось взаимодействие фармацевтических средств. Средства общего воздействия проводились после интенсивных нагрузок.

Внедряя восстановительный комплекс, учитывались возрастные, и индивидуальные особенности. Так как реакция на восстановительные средства может быть различной, возможен «парадоксальный» эффект.

Используя данный комплекс в течении двух месяцев удалось вывить влияние восстановительных мероприятий на организм спортсменов студенче-

ской сборной команды ДВГАФК. За период нашего эксперимента наблюдаются улучшения по самочувствию, физическому состоянию, скорости восстановления, но математически наши результаты не подтверждаются.

На это повлиял короткий промежуток времени эксперимента. Из этого можно сделать вывод, что воздействия данных восстановительных мероприятий должно вестись на систематической основе, постоянно и более продолжительно для достижения нужного эффекта.

1. Изучив специальную литературу по данному вопросу, мы можем констатировать, что для правильного эффективного восстановления и перенесения физических нагрузок помимо педагогических средств, необходимо использовать и дополнительные средства восстановления. В качестве которых могут быть применены в нашем дальневосточном регионе природные адаптогены.
2. По данным предварительного тестирования определено, что уровень физической работоспособности волейболисток сборной команды ДВГАФК очень неоднородный, что связано с разным возрастом игроков, развитием их физических качеств, курсом обучения и объёмом получаемой физической нагрузки,
3. В процесс подготовки игроков женской сборной ДВГАФК по волейболу были предложены и включены следующие восстановительные мероприятия в соревновательном периоде: витаминизация, контрастный душ, самомассаж, активный отдых, фармакологические средства, аутогенная тренировка, элементы восстановительного массажа. В ходе соревновательного периода произошли положительные сдвиги по результатам Гарвардского степ-теста на 2,8%, теста Руфье на 3% и «М-Теста» на 13, 2%. Не смотря на увеличение соревновательной нагрузки, игроки отмечают отсутствие снижения работоспособности, поэтому предложенная методика дала положительный результат.

### Список литературы

1. Аванесов, В. У. Восстановление: влияние физ. средств восстановления на спец. Работоспособность спринтеров в процессе выполнения тре-

нировочных заданий скоростной направленности / В. У. Аванесов // Легкая атлетика.— 2007.-№ 11—12. — С. 48—49.

2. Основы подготовки спортсменов в олимпийском спорте. Настольная книга тренера: в 2 т.: учебник: т. 2 / В. Н. Платонов. — Москва: ООО «ПРИНТ-ЛЕТО», 2021.— 608 с. — ISBN 978–5–6046191–1–7: 2500,00.
3. Платонов В. Н. Система подготовки спортсменов в олимпийском спорте. Общая теория и ее практические приложения /В. Н. Платонов. — Киев: Олимпийская литература, 2004—808 с.

## **ПРИГЛАШАЕМ АВТОРОВ!**

Журнал «Научный аспект №4 2022»  
Свидетельство ПИ № ФС 77-48432, ISSN 2226-5694

Прием статей в номер: до 9 сентября

Верстка выпуска: с 12 по 19 сентября

Печать выпуска: с 20 по 30 сентября

Отправка данных в РИНЦ: с 20 по 30 сентября

Рассылка авторских экземпляров: с 3 по 5 октября

Эл. почта редакции: [public@na-journal.ru](mailto:public@na-journal.ru)

Подробнее на сайте <https://na-journal.ru>