Международная Объединенная Академия Наук

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

**по материалам
XXI международной научной конференции**

26 июня 2020 г.

Санкт-Петербург 2020

УДК 001.1
ББК 60

Н34

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам XXI международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 26.06.2020 г. Изд. ЦНК МОАН, 2020. – 48 с.

SPLN 001-000001-0664-FI
DOI 10.18411/spc-26-06-2020
IDSP sciencepublic-26-06-2020

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на XXI международную научно-практическую конференцию **Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

Все материалы, размещенные в сборнике, опубликованы в авторском варианте. Редакция не вносила коррективы в научные статьи. Ответственность за информацию, размещенную в материалах на всеобщее обозрение, несут их авторы.

Информация об опубликованных статьях будет передана в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) и наукометрическую базу SPINDEX

Электронная версия сборника доступна на сайте ЦНК МОАН. Сайт центра: conf.sciencepublic.ru

УДК 001.1
ББК 60

Содержание

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ..... 4

Воронин В.С. Законы фантазии и логика переменного основания в пьесе Л. Леонова «Унтиловск» 4

Исхаков Р.Л. Пассионарная журналистика. К вопросу о детерминации эволюции печати народов России 9

Сулейманова Г.М., Рудяк Е.-А.А. Социальные предпосылки возникновения экспрессионизма в Германии 17

Тихомиров В.А., Рыбак Д.В. Общественно-политические ток-шоу на российском телевидении как инструмент политической пропаганды 19

Чемоданова Т.Д. Гуманитарная повестка СМИ: жанровый аспект..... 22

РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ 27

Итальянская Л.Г. Специфика раскрытия образно-художественной сферы пьесы «Игроки» и повести «Нос» Н.В. Гоголя в одноименных операх Д.Д. Шостаковича 27

Кошелева А.С., Зайцева М.Л. Особенности исполнительского стиля Селин Дион..... 29

Селютина А.А. Национальные темы в творчестве Федерико Морено Торробы..... 32

Соколова В.Ю. Интерпретация образов Востока в мотивах панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме 36

РАЗДЕЛ III. КУЛЬТУРОЛОГИЯ 43

Стародубцева М.Н. Партиципаторные практики в деятельности регионального музея 43

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Воронин В.С.

Законы фантазии и логика переменного основания в пьесе Л. Леонова
«Унтиловск»Центр развития «Вектор»
(Россия, Волгоград)

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-01

idsp: sciencepublic-26-06-2020-01

Аннотация

В статье рассмотрены законы фантазии и парадоксы пьесы «Унтиловск» с точки зрения трёхзначной логики. Показано, что мираж неопределённости в положении персонажей покрывает ход времени, положительных и отрицательных героев

Ключевые слова: эволюция и революция, законы фантазии, полюс истины, неопределённость, миражный ход времени.

Под законами фантазии мы будем понимать следующие принципы трансформации реальности в художественном произведении, выделенные Б.Ф. Поршневым и слегка трансформированным нами: сращивание признаков различных объектов, умножение и разделение объектов, установление реально не существующей связи, превращение части в целое и обратно, возникновение из ничего и исчезновение объекта [3, 12]. Все они находят своё яркое проявление в фантастической истории, рассказываемой бывшим помещиком Манюкиным, который с той же историей появляется и в леоновском «Воре». Видимо, этот фрагмент имел для писателя какое-то особенное ключевое значение. У фантастической кобылы, которую надлежит усмирить Манюкину малиновая масть, близкая цвету крови. Она «дочь знаменитого Букея», который получил «семь кубков за красоту» и множество медалей, которых «потом пароходами доставляли». Кобыла оказывается всеядной, пожирая упряжку, сани, людей, она своего рода и птица: «прыганёт через сарай да шесть раз в воздухе и перекувыркнулась» [6, 22 – 23]. По мысли Л.П. Якимовой, этот и другие фрагменты «проливают наиболее яркий свет на смысл столкновения бытия с попытками проломить естественный ход жизни волевым методом, изменить человеческое «житие» путём насилия, наскока нетерпения» [9, 80]. Конечно, историю об укрощении фантастически сильной лошади можно прочесть по-разному, делая акцент на амбициях всадника или на диком норове самой лошади, предпочитая эволюцию или революцию. Недаром же Маяковский, писавший и о «Хорошем отношении к лошадям», в своём знаменитом «Левом марше» к лошади истории относился совсем иначе и предлагал: «Клячу истории загоним» [7, 106]. Это, как говорится, с какой стороны креститься. Если понимать под наездником помещиком Манюкиным большевиков, а растоптанное кобылой стадо мирных овецкое некое христианское общество, то конечно, получится выпад против революции. Но более близкое к тексту толкование показывает, что укрощать кобылу истории взялся класс, уже не способный к урощению, проигрывающий деньги и страны. Совершенно не случайно упоминание Манюкина о проигрыше в карты Южной Америки, этот класс с лёгкостью мог проиграть и свою страну. Не следует забывать и о том, что в дни эволюционного приручения кобылы она попросту убивала людей. Мирный эволюционный путь прекрасно иллюстрирует указ «о вольных хлебопашцах» 1803 года, принятый во время правления Александра I, «согласно которому крестьянин мог, выкупиться на волю у помещика по их обоюдному согласию, благодаря его действию от крепостной неволи

освободилось 47000 человек. Если же число крепостных накануне отмены крепостного права более 14 000 000 человек <...>, то за 58 лет освободилось чуть более одной трёхсотой крепостного населения. Примерный срок освобождения по этому указу исчисляется в $58 \times 300 = 17400$ лет» [4, 8]. Такое терпение страшной нетерпение эта эволюция сродни темпам биологической эволюции. Более близкий пример – 30 лет эволюции буржуазного строя в России и в ближнем зарубежье – тоже весьма показателен. Мир «Унтиловска» = это образ эволюции после революции, где писатель «моделирует узнаваемый в своём внешнем проявлении и в то же время обобщённый образ остановившейся жизни» [1, 99]. Очень показательно, что у этой жизни оказывается ведущим биологический вектор. Отмечая дату отъезда любимой женщины главный герой Виктор Буслов говорит своему недругу и в то же время приятелю: «Сегодня, брат, шесть лет, как сбежала Райска и ты начал спаивать меня»

Срачивание животного и человеческого, зоологизация персонажей в пьесе «Унтиловск» проявляется не только в обидных кличках, которые люди дают друг другу, но и в самоуподоблении тем или иным видам животных, в их поведении, в их борьбе за существование, в их соперничестве за женщину. Расходимость оценок, данных самому себе и со стороны других – вполне естественное дело. Аполлоса многие считают «земноводной личностью», но сам он знаком и с другими своими оценками: Как он говорит он Илье Редкозубову: «Я ведь когда-то невесте твоей очень нравился. «Ты, говорит, Аполлос, сущий лев». А мне смешно: ну, какой я лев, я даже на тигра-то не очень похож» [6, 31]. Названы маски, но ни одна из них не оказывается подходящей. Ныне же всего лишь нигде не работающий, но вечно жующий спутник заведующего потребилкой Редкозубова оказывается своего рода олицетворением обратного принципа: кто не работает, тот ест. Однако он мечтает стать не более и не менее как святым угодником, намечая тем самым как бы цикл: человек – грешник – святой. Изначальный грех в этой логике – исток святости, следуя известной максиме: «Не согрешишь – не покаешься, не покаешься – не спасёшься». Характерно, что размышление о своем преображении у Аполлоса связано с поминанием не Бога, а чёрта: «Чёрт, может, и я ещё угодником буду?» [6, 32]. Впрочем, задан вопрос, и уверенности в осуществимости этого цикла у героя нет. Для Ильи Редкозубова этот цикл связан с переменой мест: с отъездом вместе с любимой в тёплые края. Он даже просчитывает, сколько именно дней и ночей придётся бежать до тёплых краёв. Оказывается не очень много, если двигаться непрерывно. И он без малейшего сожаления готов бросить свою наречённую невесту поповну Агнию-1-ю ради Райсы. Но сам Илья – олицетворение «кривоватой пустоты». У него кривой нос, в его жилище «даже самые стены куда-то наклонены», и отцовский «портрет косо висит» [6, 30]. Его дом как бы сам стремится убежать куда-то или разрушиться. Многочисленная деталь: после поправки застеклённого портрета предка, тот падает, и стекло рассыпается в осколки. Это как бы предопределяет крушение мечтаний Ильи. Цикл возрождения под сомнением – это общий лейтмотив пьесы. Уже в первом действии Манюкин, приветствуя Райсу, возвратившуюся к своему бывшему мужу, спешит утвердить большую истинность второго круга: «непорочная любовь – всегда непрочная, а с изъязцем крепче» [6, 28]. Но жизнь вместе с Райсой тут же показывает несостоятельность этих надежд. Впрочем, надеждой на цикл упадка и возрождения живут и другие персонажи этой пьесы, для Виктора Буслова вскоре после революции встал вопрос об обратном возвращении в столицу, и его колебания в определении места приложения своих сил и способностей длятся два месяца. Два месяца вещи лежат связанными и подготовленными к переезду, но связанным оказывается сам человек, и как бы сами собой «стали развязываться узлы» [6, 60].

По замечанию Е.А. Суркова, в пьесах Л. Леонова «молекулярное сцепление образов» даёт «всё новые и новые повороты теме, поднимающейся от бытовых

обозначений к многозначности поэтических символов огромной внутренней ёмкости» [8, 78]. Многозначные логические системы появились в логике в начале XX века. В простейших из них к двум значениям истинности (истина и ложь) добавлено третье – неопределённость. В художественном произведении так или иначе представлено то или иное множество оценок действительности, ряд вариантов выбора того или иного поведения. Иногда выбора нет. Мы можем, например, говорить об однозначном мире пословицы, где следует действовать так, а не иначе, о двузначном (в основном) чёрно-белом мире сказки. В многозначном мире леоновской пьесы полуложь, полуправда, неопределённость приобретают ключевое значение.

«Унтиловск» – одна из самых мрачных драм Л. Леонова. Пьеса о перекрутке времени, о стихии лжи и зоологизма, захлестывающего человека. Пьеса наполнена призраками прошлого, бывшими людьми. Безусловно, что в пьесе два центра, два основных героя – тоже бывшие муж и жена Виктор и Раиса, вокруг которых и вращается всё действие. Сам Виктор Буслов – бывший поп, бывший ссыльный, второе ему теперь в заслугу, а первое может опять сделать его бывшим школьным учителем. А рядом проживают бывший дворянин Манюкин, бывший человеком земноводный Аполлос, Гуга – новый бывший муж Раисы, и она сама, бывшее счастье двух мужчин, околдовывающая всех персонажей, не достающаяся никому и повторно покидающая Унтиловск. Конечно, заходит речь о падении веры и об отпадении от неё. Революция в душе Виктора Буслова, бывшего верующего попа, началась не с того момента, как его расстригли за панихиду по студенту, застрелившему «одну отъевшуюся дрянью», а после беседы с архиереем: «Они говорили о смирении, и плешивый сказал: «Если вселенские патриархи прикажут сжечь Евангелие – сожгу» [6, 25]. Хорошо же смирение архиерея! Да это самый настоящий бунт против Бога, отдающийся непреклонностью великого инквизитора Достоевского. Трудно было этого ожидать от «старичка утопической доброты». Не реально это как-то. Но понятно до чего дошла церковь мирно эволюционируя в лице этого старичка. Без возмущения, без мятежа её не вернуть к прежним ценностям. Мятежный поп Буслов плюёт архиерею в бороду, прося утереться, ибо он хочет плюнуть ещё раз. Поведение мятежника перекликается с поступком знаменитого киника Диогена, которого хозяин пригласил в свой богатый дом и не позволил плевать, тогда тот «сплюнул в лицо спутнику, заявив, что не нашёл места хуже» [5, 224].

Пострадавший, добрый старик, по слову самого Буслова, доносит на него. Он мог, конечно, пожаловаться на недостойное поведение собеседника, но как он мог не опасаться разглашения всех обстоятельств происшедшего.. Ведь мятежный поп заступился за Евангелие, тогда как доносчик своё смирение перед властью довёл до возможного отречения от Бога. Вместе с тем этот эпизод аллегорично затрагивает и уничтожение неканонических евангелий, и отречение Петра в христианской истории и будущую кризисную эпоху России с крушением веры и в Бога и в царя: власть от Бога предаёт самого Бога в его истинном, изначальном звучании. Рассуждая о возможном будущем церкви, религиозный философ С.Н. Булгаков выделил три возможных ответа на этот вопрос: 1) «будущего уже нет, ибо вообще нет времени, уже наступил последний час истории» (первохристианство); 2) история церкви внутренне закончена, хотя внешне и продолжается» (католицизм); третью возможность он оставляет для православия: «История Церкви ещё имеет пред собой новое, нераскрытое будущее и перед лицом этого будущего уместно думать, может быть, не о конце, а о начале истории» [2, 375].

Но ссылают, конечно, бунтовщика против церковной власти. Для ссыльного место ссылки узкая чёрная щель небытия «эдакая зубная червоточина», куда он сослан «на пожранье дрянью» [6, 25]. Как видим, по линии «дряни» Унтиловск и центры в

дореволюционное время почти совпадают, разве что там была уже отъезжая, а здесь всё ещё голодная дрянь. В этом плане мы имеем полное отрицание обоих полюсов жизни, некий тупик бесконечномерное заблуждение. Неразличимость, сдвоенность обоих концов подчёркивается тем, что бунтовщик плюнул в бороду архиерею, заявившему о готовности сжечь Евангелие по приказу «вселенских патриархов». В момент рассказа об этом плевке Буслов пачкает подливкой свою одежду и бороду. Оплёванный за трапезой, он становится как бы тем же архиереем. Внешний признак соответствует и внутренней перемене. Тогда он верил в Бога, теперь нет, то есть как бы сжёг своё внутреннее Евангелие. Но теперь в пореволюционное время появляются два противопоставленных полюса, возникает двузначная логическая система с возможностью выбора: «там безумствуют, нового человека выдумывают <...> Чем грозней у них безумства, тем слаще унтиловский самогон. Там у них орёл, а у нас решка <...> [6, 16]. Как видим, серединой остаётся лишь ободок монеты. Третье состояние возможно, но имеет весьма малую вероятность осуществления. А полюсом истины оказывается проклинаемый им самим Унтиловск: лучше пить сладкий самогон, чем участвовать в грозном безумстве. Трёхзначные логические системы к полюсам истины и лжи добавляют нечто среднее – неопределённость, которая может раскрываться как истина, как ложь, или снова оставаться неопределённостью. В данной пьесе чётко противопоставлены центр и периферия страны. Именно в центре, в столичных городах идёт история и её ходом ряд деятелей оказывается выброшенным в далёкий северный Унтиловск. Персонажи драмы живут «по ту сторону нуля», где есть свои слои, течения, своя лирика» [6, 674]. Причём там оказываются и сосланные при царском режиме, и попавшие туда случайно и сосланные уже в советское время. Итак, полюс истины за центром, а заштатный Унтиловск – ложное положение вещей, людей и явлений. Посмотрим, как относятся сами персонажи к этому противопоставлению. Поп Иона, напротив, убеждён, что и в старое, и в новое время: «Хорошего человека никуда не сошлют» [6, 17]. Для него логика перемещения сохранила своё значение, и никакого особенного переворота не произошло. Но поп предпочитает общаться и выпивать с «нехорошими» людьми. И сам он, как пророк Иона во чреве кита, заперт в этом городе, решая трудную задачу, каким образом выдать замуж своих переспелых дочек: Агнию 1-ю и Агнию 2-ю, своего рода удвоенный объект. Поэтому все свободные мужчины для него и его дочек превращаются в потенциальных женихов. Он предан мирному союзу старого и советует жениху Редкозубову: «Матушка-то говорит, как венчаться будешь, не забыть церкву-то красными флагами убрать. А то, не ровен час, со службы сгонят. Доказывай потом, что в бога не веруешь» [6, 34]. Таким образом, службу церкви исполняет поп, не верующий в Бога и даже не желающий этого доказывать, но зато показывающий это всем остальным и в первую очередь властям, для которых неверующий поп – человек своего времени и на своём месте. Ибо атеизм, убранный красными флагами, становится новой религией. Но здесь происходит вторичное появление в Унтиловске Раисы Сергеевны Бусловой, сбежавшей от своего мужа с любовником Гугой, а теперь опять последовавшей за ним в ссылку в тот же городок. Буслов снова переоценивает Унтиловск, превращая его в речи, обращённой к Гуге, в «каплю гнилой воды», где «все пожирают друг друга» [6, 34], в гроб, из которого не выбраться. Происходит переориентация мужчин, подхлестнутая ещё и тем, что Раиса разругалась с Гугой. Она не прочь вернуться к Буслову, но её место заняла солдатская вдова, самогонщица Васка, которая и обеспечивает отъезд прекрасной соперницы из Унтиловска. Под влиянием обнаруженного талантливого ученика, самогонщицы Васки, запрещающей Буслову пить, вроде бы начинается возрождение Буслова, он снова остаётся в этом застойном городке. Однако с самых первых страниц его решение предопределено и другим обстоятельством.

Бывший барин Манюкин спрашивает, почему Виктор не уезжает из Унтиловска, ведь теперь его преступление против царского режима превращается в заслугу для советской власти, и поэтому может помочь ему «на высоких степенях процветать» [6, 16]. В ответ Буслов рассказывает, как ловят слона, вздумавшего почесаться у подпиленного дерева. Предстоящее вторичное появление Гуги подтверждает эти опасения. Вообще, сращивание черт человека и животного, зоологизация мира в этой пьесе – определяющий закон фантазии. И прежний гнев мужа на любовника жены выражается только словесно, для него этот человек – одновременно амбициозный поджигатель революции, не имеющий нужных средств, и насекомое: «Чудак, сам даже угля тлеющего не имея, пытался весь мир зажечь! Жук, ублюдок жука, такие в мебели живут, с усами!!!» [6, 25].

Когда Манюкин вдохновенно врёт об укрощении им совершенно необузданной лошади, что съела «упряжку и сани – словно овсеца торбочку», то сам себя, оговариваясь, в сбивчивой речи объявляет себя конём «ведут меня под уздцы...э, чёрт, под руки» и прыгает «на образ матери, который постоянно носит в душе» [6, 16]. Аппетиты же заведующего потребилровки чудовищно велики, это своего рода катастрофа сверхпотребления: «Весь земной шар готов загрызть! Взять его...трах, напололам!» [6, 67]. Постоянный партнёр Буслова по выпивке и шашкам, соперник в любви носит говорящую фамилию Черваков, занимается истреблением разнообразных насекомых и мышей. Виктор именует его пауком и так говорит о его отношении к Раисе; «любил тайно, но подползал в открытую» [6, 12]. Но у этого ползучего гада своя философия о центре действия и его периферии. Где-то в центре «тысячи оголтелых Бусловых громоздят там башню, чтоб страшнее рушилась и побивала кирпичами, а мы и в лачужках проживём» [6, 44]. А вот «умерщвлённый до срока Унтиловск непременно возникнет, как феникс», пусть даже и через триста лет в среде холёных, сытых людей, болеющих скукой. Черваков рассказывает Раисе сказку о старике, изобретателе машины времени, вздумавшем улететь из своей эпохи лет на двадцать вперёд, но из-за поломки перелетевшего на миллион лет вперёд. И в этом далёком будущем произошло всеобщее исчезновение объектов окружающего мира, включая землю и солнце. Вполне бесследное испарение, после которого не осталось «ни щепочки, ни малой песчинки!.. Голый самоголейший пшик... великая дырка». Но странным образом вновь возникает «один сплошной Унтиловск» [6, 45], теперь уже, конечно, в значении ничто, отрицающем все явления жизни. Ещё один претендент на руку поповны, а затем на сердце Раисы Редкозубов в своей песенке подчёркивает пребывание окружающего мира в состоянии бесконечномерного заблуждения, исходя из состояния субъекта, нуждающегося в опохмелке: «Во рту сухо, / В теле дрожь, / Где же правда? / Всюду ложь» [6, 43]. Исчезновение Раисы лишает это мир персонажей своего иллюзорного, но всё же центра, которому всем им хотелось показаться с лучшей стороны.

1. Бугров Б.С. Философская драма Л. Леонова // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛИ, РАН, 1999.
2. Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения православной церкви. – М.: Терра, 1991.
3. Воронин В. С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 168 с.
4. Воронин В.С. Логико-математические методы в истории и литературоведении. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2009.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1986.
6. Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. – М.: Худож. лит., 1983.
7. Маяковский В.В. Соч.: В 2-х т. Т.1. М.: Правда, 1987.
8. Сурков Е. А. Проблемы века – проблемы художника. – М.: Сов. писатель, 1973.
9. Якимова Л.П. Вводный эпизод как структурный элемент художественной системы Леонида Леонова. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2011.

Исхаков Р.Л.

Пассионарная журналистика. К вопросу о детерминации эволюции печати народов России

Уральский федеральный университет
(Россия, Екатеринбург)

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-02

idsp: sciencepublic-26-06-2020-02

Аннотация

В статье обобщаются итоги лонгитюдного мониторинга эволюции печати народов России и мира. Выделяются младоэтнический, националистический и постэтнический этапы этногенеза, на которых журналистика выполняет специфические функции — патриотическую, государственническую и гражданскую.

Ключевые слова. Пассионарность, младоэтничность, национализм, постэтничность, патриотизм, государственность, гражданственность.

Abstract

The article summarizes the results of longitudinal monitoring of the evolution of the press of the peoples of Russia and the world. The article highlights the younger ethnic, nationalist and post-ethnic stages of ethnogenesis, where journalism performs specific functions — patriotic, state and civil.

Key words. Passionarity, young ethnicity, nationalism, post-ethnicity, patriotism, statehood., civic consciousness.

Актуальность исследования. Как протестное официальной историографии направление в начале XXI века в России развивается заимствованная во Франции «новая историческая наука». В 1929 году во Франции вышел исторический научный журнал «Анналы» (*Annales d'histoire économique et sociale*). Основали его французские историки (в то время профессора Страсбургского университета) Марк Блок (1886-1944) и Люсьен Февр (1878-1956). Создав журнал, издатели «Анналов» основали одноименную школу, произведшей переворот в исторической методологии. Февр много сделал для утверждения новых принципов исторического познания, посвятил за новую историческую науку (*La Nouvelle Histoire*) — науку о человеке, его ментальности, особенностях его мировосприятия, о стереотипах мышления, чувствах. Произведенный ими пересмотр методов исторической науки по праву был впоследствии расценен как «коперниканский переворот», как «революция в историческом знании»[1].

Двери к тайнам «новой исторической школы» приоткрыл доцент Уральского университета, кандидат исторических наук, переводчик В. А. Бабинцев, осуществив переводы книг представителей «новой исторической науки» Жака Ле Гоффа[13], Доменика и Жанин Сурдель[17].

Школа «Анналов» вернула в историю ее подлинного субъекта — народ. Отечественный исторический опыт уже предлагал отказаться от элитаристского подхода. Еще 30 июня 1956 года ЦК КПСС принял постановление «О преодолении культа личности и его последствий», в котором решительно осудили это явление, а также дал научную разработку вопроса о сущности, причинах возникновения и характере культа личности.

Современная теория журналистики объясняет рождение и функционирование журналистики в двух концепциях – политологической и экономической. Однако, они, на наш взгляд, игнорируют подлинного субъекта истории – народ. Этногенез (история народов) с необходимостью диктует концепцию пассионарной журналистики. Признание эволюции этнической журналистики вслед за этногенезом, ее

инклюзивности в нациестроительство убедительно показывает, что пассионарная концепция журналистики может существовать, объясняя феномен этнических изданий.

Политологическая концепция. Появление периодической печати восходит к временам Древнего Рима. В сочинениях римских писателей сплошь и рядом встречаются выписки из официального правительственного органа «Ежедневная ведомость» (*Acta diurna publica, populi Romani*). Юлий Цезарь в первый год своего консульства в 59 году до н.э. с целью развеять завесу тайны, которая окружала сенаторов, издал приказ об опубликовании протоколов сенатских заседаний, положив основу регулярному обнародованию политических сообщений. Первоначально протоколы публиковались под названием «*Acta diurna senatus ac populi*» («Ежедневные протоколы сената и римского народа»), позже произошло разделение на «*Acta diurnal populi Romani*» и «*Acta Senatus*». Римские газеты представляли собой глиняные дощечки, на которых записывали хронику событий. В отличие от «*Acta diurna*», которые распространялись по всему Риму, «*Acta senatus*» вывешивались на форуме. В 15 году н.э. император Тиберий, возмущившись критикой в свой адрес, запретил обнародовать «*Acta senatus*», но протоколы Сената по-прежнему составлялись, однако для ознакомления с ними теперь требовалось специальное разрешение от городского префекта.

Историки не имеют достоверных данных относительно продолжительности существования *Acta senatus*. Тиберий запретил выпускать *Acta senatus* во времена, когда участились процессы по государственной измене. Иная судьба у *Acta diurnal*... Она появилась вновь при византийском дворе, но, просуществовав здесь лишь короткое время, исчезла бесследно и навсегда.

Древнейшей газетой в мире, согласно упоминаниям в исследовательской литературе, пожалуй, является первая китайская газета, «Цзинь бао» («Столичный вестник»), вышедшая в свет в 911 году. В ней помещали указы императора и сообщения о важнейших событиях.

К числу первых газет, сильно напоминающих современные нам издания, принято относить издававшуюся с 30 мая 1631 года во Франции первую политическую газету «*La Gazette*» Теофраста Ренодо. Политическое значение «*La Gazette*» было настолько велико, что некоторые сообщения в неё писали лично король Франции Людовик XIII, а также кардинал Ришельё.

Еженедельник «Обозрение государственных дел», издаваемый английским писателем и публицистом Даниэлем Дефо, положил начало политической журналистике. В Ньюгейте он же стал издавать газету «Обозрение дел Франции» (*A Review of the Affairs of France*), выходившую вплоть до 1712 года.

В России первая печатная газета возникла, естественно, при самом главном реформаторе — Петре Первом. В 1702 году был напечатан первый выпуск «Ведомостей». Но уже почти за век до этого, в России имели хождение рукописные «вестовые письма», позднее получившие название «Куранты».

Экономическая концепция. Изданная на рубеже XIX — XX вв. работа немецкого историка печати Людвиг Саламона «Всеобщая история прессы» объяснила появления журналистики, ввела в научный оборот экономическую концепцию ее истории.

Согласно ей, по завершении бурного периода Великого переселения народов европейская жизнь снова вошла в свою колею. Тогда-то в главных торговых центрах обнаружилась потребность знать важнейшие события европейской жизни. Стали появляться лица, занимающиеся собиранием известий, которые получали по почте и с заходивших кораблей. Эти известия записывались на особых листках, которые потом раздавались на ярмарке или рассылались в форме писем по почте.

Главным торговым центром в средние века и потому главным сборным пунктом для всех новостей была Венеция. Богатство и разнообразие сведений, которые стекались сюда со всех концов света, потребовало учреждения особого бюро, который

взял в руки систематизацию материала и распространение его в публике. Бюро было основано в центре города, где издаваемые им написанные листки (*notizie scritte*) продавались за мелкую разменную монету – *gazetta*. Это название впоследствии было перенесено на самые листки, благодаря чему все возникавшие в Италии и потом в Германии ведомости назывались газетами.

В 1757 году одна из английских газет опубликовала первое рекламное предложение, вскоре король Карл II разместил частное объявление о пропаже любимой собаки.

В основе марксистского понимания исторического процесса лежит экономический детерминизм. Карл Маркс пишет, что в общественном производстве своей жизни люди вступают в необходимые, от их воли независимые отношения, называемые производственными отношениями. Совокупность этих отношений составляет экономический базис общества, над которым возвышается политическая, правовая и др. надстройки. Экономический базис выступает ведущим детерминантом развития общества. На его основе действуют законы общественного развития, не зависящие от сознания человека.

Таким образом, К. Маркс открывает объективную основу общества, не зависящую от воли и сознания человека. По мнению Луи Альтюссера, «Маркс заложил основания новой науки: науки истории “общественных формаций” <...> открыл для научного познания новый континент — континент истории»[3].

Марксистская концепция истории отечественной журналистики в течение многих десятилетий была основной. Согласно этому пониманию, в основе развития общества, истории лежит развитие материального производства, которое определяется диалектикой производственных сил и производственных отношений.

Пассионарная концепция. Рассмотрение проблем этнической печати в России было ограничено внешними обстоятельствами. Для советской науке вплоть до конца 1980-х годов тема национальной прессы, имеющая ярлык «националистической», для исследователей была небезопасной — она была табуирована ст. 58 УК РСФСР 1926 года, затем ст. 70 УК РСФСР (в редакции Закона РСФСР от 25 июля 1962 года). Даже в начале 1990-х годов отдельные авторы обвинялись в «теоретическом оправдании» национализма. Лишь отказ от инкорпорации в Уголовный кодекс 1996 года статьи с аналогичным составом преступления позволил раскрепостить научную мысль, вовлечь этническую тему в поле научного анализа. Книжная полка пополнилась исследованиями Ф. А. Аракелян, Д. Н. Ахмедова, И. Н. Блохина, О. А. Богатовой, Р. Л. Исхакова, А. А. Камалова, Ф. Т. Кузбекова, Ю. А. Мишанина, Р. П. Овсепяна, И. Ф. Потапова, Р. А. Ратниковой, О. П. Сюгня и др.

Школа «Анналов» вернула в историю ее подлинного субъекта — народ. Отечественный исторический опыт уже предлагал отказаться от элитаристского подхода. Еще 30 июня 1956 года ЦК КПСС принял постановление «О преодолении культа личности и его последствий», в котором решительно осудили это явление, а также дал научную разработку вопроса о сущности, причинах возникновения и характере культа личности.

В конце XX века активно развивалась концепция социоестественной истории (СЕИ). Основал школу СЕИ Эдуард Сальманович Кульпин-Губайдуллин (1939-2015)[12].

Социоестественная история (СЕИ) — часть истории эволюции биосферы Земли, научная дисциплина на стыке гуманитарных и естественных наук, исследующая взаимоотношения (взаимосвязи, взаимодействие, взаимовлияние) Человека и Природы. Социальная и этническая история не подменяют друг друга, а дополняют наше представление о процессах, проходящих на поверхности земли, где сочетаются «история природы и историю людей» (Ф. Энгельс).

Проведенные нами лонгитюдные мониторинговые исследования этнической журналистики в 1988-1992 гг., 1995-2009 гг., 2013-2016 гг. 2007-2019 гг. позволяют

сделать вывод: социоестественная история (СЕИ) суть «история людей и история природы». Именно такой подзаголовок значится в заглавии книги автора пассионарной концепции этногенеза Л. Н. Гумилева «Этносфера»[5].

СЕИ сопровождается сегодня расширением эпистемологического горизонта. Работы основателя СЕИ Э. С. Кульпина и его последователей позволили сформулировать аксиомы социоестественной истории (СЕИ). Продолжая формулировать ряд аксиом СЕИ, доктор исторических наук О. Н. Сенюткина (Нижний Новгород) добавляет следующее: роль генов в обществе выполняют основные ценности[16].

Разделяя принципы школы «Анналов» и школы социоестественной истории (СЕИ), мы еще в 2009 году в дополнение к экономической и политологической концепциям журналистики выдвинули гипотезу, что может существовать *пассионарная концепция журналистики*[6]. Исходя из этого, позднее мы предложили пересмотреть и подходы к изучению истории журналистики[8].

Наше внимание к пассионарной концепции исходило из двух тезисов.

Предыдущие исследования журналистики народов мира и России, как мы видели, базировались на «теории этноса» как обоснованной методологией марксизма и официально считавшейся единственной, т.е. «академической». Этносы понимались как разновидности человеческих общностей, складывающихся из целого ряда атрибутов (язык, культура, психический склад, самосознание, самоназвание, эндогамия). Но нет только одного — самой «этнической субстанции».

Однако наряду с академической теорией этноса существовала не признаваемая ею концепция этничности, разработанная Л. Н. Гумилевым пассионарная теория этноса. Несмотря на то, что этногенезы происходят в совершенно разных условиях, в разное время и в разных точках земной поверхности, тем не менее, Л. Н. Гумилеву путем эмпирических обобщений удалось установить кривую этногенеза, которая показывает изменение пассионарного напряжения этнической системы. Отрезки по шкале времени соответствуют фазам этногенеза: *подъем, акматическая, надлом, инерционная, обскурация, регенерация, реликт*.

О полиэтническом характере отечественной журналистики говорил в 2006 году профессор Р. П. Овсепян[14], уверенный в необходимости расширить исследовательский взгляд[15]. Тема пассионарной журналистики в первичной интуиции была сформулирована нами в 2009 году, затем обоснована шире в 2011 году[7]. Наши исследования 2011 — 2014 годов, изложенные впоследствии в 14 статьях и 2 монографиях, уже базировались на концепции пассионарной журналистики.

Изучению этнической журналистики малых народов, в т.ч. Севера и Сибири посвящены работы А. И. Дмитриев-Мамонова, А. Н. Неустроева, Д. Н. Ахмедова, И. Ф. Беленкина, Ч. Б. Булытовой, В. С. Кан, М. М. Коловангиной, Ю. Б. Костякова, О. П. Сюгня, О. Д. Якимова,

Пассионарность, считал Гумилев, — это характерологическая доминанта, неодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленное на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Он замечал, что цель эта представляется пассионарной особи иногда ценнее даже собственной жизни. Пассионарность, по мнению Л. Н. Гумилева, является «аномалией (т.е. *отклонением от обычного* — выделено нами — *Р.И.*) по отношению к общему развитию человечества и аномалией по отношению к общественной форме движения материи». Пассионарность описана Л.Н. Гумилевым на отдельных персонах, но по существу является фактором этногенеза, который проявляется только при наличии пассионарности всего этноса.

Этническая журналистика суть превращенная форма этнической картины мира, в которых в иноязычных лингвистических нарративах находит выражение система ценностей и ценностных ориентаций этноса, его этнических стереотипов[11].

Описанные Гумилевым фазы этногенеза детерминируют и различные периоды этнического социогенеза — младоэтнический, национальстический и постэтнический этапы. Феноменологическая природа каждого этапа определяла и основную функцию журналистики: на младоэтническом этапе главной была патриотическая функция, на националистическом этапе — государственническая функция, на постэтническом этапе — гражданская функция.

Патриотическая функция младоэтнической журналистики. Младоэтничность — характеристика объединяющихся по принципу комплиментарности людей; этап этногенеза, характерный при переходе от восприятия ландшафта как ареала расселения к восприятию как историко-культурной области (родины).

Историки пришли к выводу, что для возникновения этноса нужно текстовое описание его идентичности, неслучайно с появлением словарей и грамматик появляются этнонимы (самоназвания). Младоэтничность продолжает текстовую самоидентификацию; в названиях групп, течений, направлений, движений, как правило, присутствует этноним.

Всеобщая история этнической эмансипации знает несколько модусов младоэтнической динамики. «Советская историческая энциклопедия» упоминает полтора десятка организаций, посвятивших себя делу национального освобождения: «Молодая Италия» (1831-1848); «Молодая Германия» (1843-1850); «Молодая Польша» (с 1834 г.); «Молодая Ирландия» (1840-1848); «Молодая Англия» (1841-1848). В Европе, кроме того, известны «Молодая Бельгия» (*La Jeune Belgique*, 1881), младочехи, (*mlady čechy*, 1874-1918), в Азии — младоафганцы (начало XX века), «новые османы» (*eniosmanliler*, 1865-1878) и младотурки, в Российской империи — «Молодая Польша» (*Młoda Polska*, 1834-1836), «Молодая Эстония» («Noor-Eesti», 1905-1915), младолатыши, младофинны, младобухарцы, младохивинцы, младотатары, младосартаки.

До этапа младоэтничности ведущим идентификатором этничности выдвигается верность *ареалу* расселения своего рода. Со времен Вестфальского мира 1648 г. территориальные границы государств считаются священными и неприкосновенными. На выходе из младоэтнического этапа развития этноса верность родине прочитывается как верность *отчизне* (традиционно-культурной области). Младоэтничность есть отход от непотизма (понимания только тотемного родства) и дополнение ее и пониманием духовного родства, социальной общности. Социальной формой ее артикуляции становится патриотизм.

Патриотизм как превращенная форма младоэтничности есть отход от непотизма (понимания только тотемного родства) и дополнение ее и пониманием духовного родства, социальной общности. Патриотизм в современном русском языке понимается, как «любовь, преданность и привязанность к отечеству, своему народу».

В повременных изданиях «Светильник известий» выражался новаторский потенциал младоафганцев, «Narodny noviny», «Vecerny List», «Slovanske Lipy», «Obcanske Noviny» — младочехов, «Dzennik Narodowy», «Postep», «Kurier Lwowsky», «Rada Narodowa» — «Молодой Польши», «Muchbir» («Корреспондент»), «Hurriet» («Свобода»), «Bassiret» («Убеждение»), «Wakit» («Время»), «Ittihad» («Союз»), «Наkikat» («Правда»), «Mekteb» («Школа») — младотурков, «Таракки» («Прогресс»), «Хуршид» («Солнце»), «Асиё» («Азия»), «Тошкент шахри» («Город Ташкент»), «Тужжор» («Купец») — младобухарцев, «Петербургас авизес» — младолатышей. Первые периодические издания рождались как авторские, редактировались пассионарными личностями — Степаном Назаряном, Григором Арцруни (Армения), Дж. Мамедкули-заде (Азербайджан), Кастусем Калиновским, Брониславом Эпимах-Шипило (Белоруссия), Соломон Додашвили (Грузия), Йонасом Басанавичусом (Литва), Антиохом Кантемиром (Молдова), Даутом Юлтыем, Ризаэтдином Фахретдином (Башкортостан), (Дагестан), Исмаилом Гаспринским (Крым), Фатыхом Карими, Габдуллой Тукаем, (Татарстан), и другими.

Младозэтнический этап завершается моментом рождения внутри этноса идеи государственности[9]. Еще В. И. Ленин отмечал, что тенденцией (стремлением) всякого национального движения является образование национальных государств.

Амбивалентная природа патриотизма способствует превращению феномена «патриотизм» в национализм. Разберемся с понятиями, сделаем первый шаг в разграничении двух понятий - *патриотизм* и *национализм*. Соотношение понятий рассматривали Э. Геллнер, В.П. Булдаков, В.В. Журавлев,

Государственническая функция национальной печати. Национально-освободительные движения после I Мировой войны, когда с геополитической карты мира исчезли Австро-Венгерская, Османская и Российская империи, и II Мировой войны, когда появилась мировая система социалистических государств, колониально-освободительское движение 1960-х гг., национальная либерализация («бархатные революции») Восточной Европы, дезинтеграция Союза ССР в 1990-х годах (т.е. образование национальных государств) подтверждают тенденции (стремления) национального движения.

Национализм — это политическая идеология, основная цель которой — защита интересов конкретной нации (народа), её языка, традиций и обычаев. Понятие зарождается в условиях борьбы с глобальными империями, где относительно небольшие социальные общности «перемалываются» в жерновах имперских интересов. Отдельные течения национализма противопоставляют свой этнос другим народам, считая его более развитым и совершенным.

В начале XX века, когда сложились предпосылки для формирования тюркизмов на региональном уровне, реформы мусульманского мира России возглавил Ризаэтдин Фахретдин (1856–1936). Тюркская пресса России в начале XX века становилась этнонациональной по мере включенности в движение *миллет*.

Миллет (*millet*, турецк. от араб. *миллях*) — в мусульманских державах — группа людей одной веры, имеющие автономные административные учреждения (суды, школы, больницы и т.д.), расположенные в специально отведенном для этого месте/квартале города. В XV — XX веках термин «миллет» получил широко распространение в Османской империи для классификации ее народов по религиозному признаку. К XX веку здесь сложились миллеты: мусульмане, православные (константинопольский патриархат, сирийский патриархат и александрийский), армяно-католики, иудаисты.

В современном татарском языке слово «милләт» обозначает нацию, национальность. Оно представляет собой не только организационную структуру, но и исламскую политическую культуру. Для тюркской прессы характеристикой этнонационального характера (*милләтчелек*) становится ее включенность (инклюзивность) в это движение *милләт*.

Швейцарский исследователь международного права И. К. Блюнчли писал в 1870 г.: «В мире должно быть столько же государств, сколько в нем наций. Каждая нация должна иметь свою государственность, а также государство должно строиться на национальной основе».

Гражданская функция журналистики постэтнической нации. Конституция Российской Федерации, которая включает понятия «многонациональный народ», «народы в Российской Федерации», «национальные меньшинства», «коренные малочисленные народы», юридически признала и закрепила полиэтнический характер государства. Однако в межэтнической коммуникации начала XXI века все активнее используется калька вошедшего из английской лексики слова «*Russian*» — россияне.

Собирательные образы страны и народа имеют огромное значение в структуре национальной идентичности граждан, а также для восприятия страны внешним миром. Известны полиэтнические американская нация, испанская нация, канадская нация, индийская нация, британская нация и т.п. Формирование российской гражданской нации как перспективная цель была впервые сформулирована в 1994 г. в ежегодном

послании Президента РФ Б. Н. Ельцина «Об укреплении Российского государства». Журналисты, деятели культуры сторонятся представления о российском народе как гражданской, исторической и социально-культурной общности.

Президент РФ В. В. Путин до оглашения «Послания-2004», выступая в Чебоксарах на рабочей встрече по вопросам межнациональных и межконфессиональных отношений (5 февраля 2004 г.), вернулся к дефиниции главного субъекта власти, политики и управления — понятий «российский народ» и «российская нация». Он подчеркнул: «... мы имеем все основания говорить о *российском народе как о единой нации*... (курсив наш. – Р. И.) Это наша историческая и сегодняшняя реальность».

Конструктивистское представление формирования постэтнической нации россиян показал В. А. Тишков[19]. Общая численность населения в 32 национальных образованиях Российской Федерации в 1989 г. составляла 17,6 % населения. В каждой из субъектов федерации создана собственная система печати. Известно, что сегодня в России периодические издания выходят на 39 языках. Однако все республики, автономные области и округа отличаются сложным этническим составом населения, причем доля т.н. «титального» (давшего название соответствующему образованию) народа в ряде случаев сравнительно невелика. Из 21 республики России лишь в 6 основные народы составляют большинство (Чечня, Ингушетия, Чувашия, Тува, Кабардино-Балкария, Северная Осетия-Алания). В полиэтничном Дагестане 10 местных народов образуют 80,2 % всего населения.

«Не нужно ничего "формировать" и делать из татар или бурят россиян, а тем более — русских. Задача ответственных экспертов — терпеливо и настойчиво (пока не дойдет хотя бы до журналистов) объяснять, что российскость как идентичность и российский народ-нация — не результат внутренней унификации, а естественное наложение на множество внутренних этнокультурных различий, которое существует среди населения страны. Россияне - это свершившийся факт и только малая просвещенность, узколобый национализм или политические амбиции стоят за утверждением о провале проекта гражданской российской нации»[18].

Постэтническая идентификация по логике обобщения включает в свою структуру: признание себя гражданином России (частью общего); признание государственного языка России родным; признание «своего» субъекта федерации составной частью России; признание единства России; признание общей суперэтнической мифологии (истории) граждан России.

Нация — не как этническая, а как гражданская общность — представляет собой явление, имеющее две стороны — ценностную (аксиологическую) и социологическую[10].

В этих условиях, как мы уже отмечали, научное сообщество должно решить новую для себя задачу деполитизации этничности и деэтнизации политики. Американский политолог Д. Холинджер видит решение этой задачи в формировании *постэтнических наций* на основе космополитичной модели мультикультурализма[2].

Сам термин «россияне» обозначает постэтническую нацию, национально-русское двуязычие которого породило феномен под названием «национально ориентированные издания».

Формирующийся постэтническая нация – россияне – на перекрестках кросскультурных коммуникаций породила феномен постэтнической прессы. Пресса постэтнических наций отражает новую национальную идентичность. Исследователи мировой журналистики говорят об американской, канадской, французской печати как о некоей целостности, несмотря на полиэтничность этих государств.

Журналистика постэтнической нации России – это пресса, радио и телевидение *россиян*, российского суперэтнуса. Основным контентом прессы постэтнических наций становится легитимация национальной государственности. Речь идет о двух основаниях государственной власти: юридическом (легализация, законность) и

социально-психологическом (легитимация, т.е. ее обоснованность в представлениях населения).

В Москве, где зарегистрировано 15 региональных национально-культурных автономий (азербайджанская, армянская, ассирийская, белорусская, еврейская, казахская, карачаевская, корейская, курдская, латышская, немецкая, польская, сербская, татарская, чувашская); 41 местное национально-культурное объединение и более 60 национально-общественных организаций, на русском языке выпускаются свыше 60 т.н. национально ориентированных газет и журналов — «Азеррос» («Азербайджанцы России»). «Азербайджанский конгресс», армянская газета «Ноев ковчег», «Вестник Союза армян России», «Еврейские новости», «Международная еврейская газета», «Караимские вести», «Немецкая газета», «Грузинское слово», «Украинские вести», «Ассирийская газета», «Татарские новости», «Татарский мир», «Свободный Курдистан», «Российские корейцы», «Греческая газета» и др.

1. Burke P. The French Historical Revolution. The Annales School, 1929-1989. Cambridge, 1990.
2. Holinger D. Post-ethnic America: Beyond Multiculturalism. N.Y.: Basic Books, 1995
3. Альтюссер Л. За Маркса. — М.: Праксис, 2006. С. 359.
4. Гумилев, Л. Н. География этноса в исторический период — Л.: Наука (Ленинградское отделение). 1990. С. 45.
5. Гумилев, Л. Н. Этносфера: История людей и история природы. — М.: Экопрос, 1993. — 544 с.
6. Исаков Р. Л. Эволюция тюркской печати в XX веке: от этничности к постэтнической идентификации (филологический анализ). Автореф... канд. филолог. н. — Екатеринбург, 2009. С. 10.
7. Исаков Р. Л. От этничности к постэтнической идентификации: Очерк эволюции тюркской печати в XX веке. — Саарбрюкен : LAP Lambert Academic Publishing, 2011. — 176 с.
8. Исаков Р. Л. О пересмотре парадигмы истории печати // Языки и литературы народов Поволжья: проблемы межкультурной коммуникации /Сб. трудов I Международной научно-практической Интернет-конференция с международным участием. Казань. 1 октября 2012 г. / Отв. ред. Изотова Е.Д. — Институт филологии и искусств Казанского (Приволжского) федерального университета, Сервис виртуальных конференций Pax Grid — Казань, 2012. С. 62-68;
9. Исаков Р. Л. Периодическая печать в легитимации национальной государственности. // Международная коммуникация и национальное развитие: мат. X китайско-российской конференции. 18 сентября 2014 г. — Пекин: изд-во Китайского ун-та коммуникаций. 2014.
10. Исаков Р. Л. Постэтническая пресса России: противоречия становления // Социально-экономическая и политико-культурная жизнь России в спектре современного научного поиска: сборник материалов всероссийской научно-практической конференции / под ред. А. В. Головинова, Д. С. Петрова — Барнаул: Изд-во «Сизиф» Д.С. Петрова, 2011. — С. 49-55;
11. Исаков Р. Л. Этническая журналистика: [учебно-методическое пособие] / Р. Л. Исаков; [науч. ред. В. Ф. Олешко] — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2013. -- 190 с.;
12. Кульпин, Э. С. Социоестественная история: понятие и проблемы. — М.: ИРПАН. 1992.
13. Ле Гофф. Ж. Цивилизация средневекового Запада/ Пер. с фр. Под общ. ред. В.А. Бабинцева; Послесл. А. Я. Гуревича. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — 560 с.
14. Овсепян Р. Отечественная журналистика была и остается многонациональной // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. — 2006. — № 4.
15. Овсепян Р. П. О расширении объекта изучения истории отечественной журналистики XX века // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. — 2006. — № 2.
16. Сенюткина, О. Н. Тюркизм как историческое явление (на материалах истории Российской империи 1905-1916 гг.): монография. — Нижний Новгород: Издат. дом «Медина», 2007. С. 13.
17. Сурдель, Доменик, Сурдель, Жаннин. Цивилизация классического ислама/ Пер. с фр. В. Бабинцева. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006. -- 544 с.
18. Тишков В. А. Российская нация как состоявшийся проект. Тезисы доклада на семинаре, проведенном подкомиссией "Россия в глобальном миропорядке (геополитические, институциональные и ценностные аспекты)" Комиссии по вопросам глобализма и национальной стратегии развития Общественной Палаты РФ 14 июня 2006 : [Электронный документ]. - URL <http://www.apn.kz/publications/comments423.htm>
19. Тишков В. А. Российский народ: история и смысл национального самосознания. — М.: Наука. 2013.

Сулейманова Г.М., Рудяк Е.-А.А.

Социальные предпосылки возникновения экспрессионизма в Германии*Елабужский институт Казанского федерального университета
(Россия, Елабуга)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-03

idsp: sciencepublic-26-06-2020-03

Аннотация

В статье рассматриваются социальные предпосылки возникновения и становления экспрессионизма в начале XX века в Германии, его роль в обществе и искусстве.

Ключевые слова: экспрессионизм, Германия, социальные предпосылки, кризис, искусство.

Abstract

The article examines the social background of the emergence and formation of expressionism in the early twentieth century in Germany, its role in society and art.

Keywords: expressionism, Germany, social background, crisis, art.

Начало XX-го века в Германии стало временем кризиса и разрушения границ традиционных искусств и поиска новой художественной реальности. Атмосфера всеобщей агрессии, подготовка к войне, жестокая конкуренция на мировом рынке, стремительная индустриализация, безработица, нищета – все это обернулось для человека озлобленностью, растерянностью, смутной тоской по навсегда ушедшим классическим идеалам добра и красоты, обостренной чувствительностью, острым неприятием, отвращением ко всем ужасам, жестокостям, недостойным человека страстям, которые кипели на арене мировой истории. Экспрессионизм явился широким идеологическим течением, имевшим место в таких сферах культуры, литература, живопись, театр, музыка, скульптура. Как направление экспрессионизм возник перед первой мировой войной и сошел с литературной арены в середине 20-х гг. 10 – 20-е гг. нашего столетия называют «экспрессионистским десятилетием» [4].

Экспрессионизм (лат. Expressio – выражение) – направление в искусстве и литературе стран Запада первой четверти XX века. Термин предложен издателем журнала «Штурм» Х.Вальденом в 1911 году [2, с. 1222].

Экспрессионизм стал своеобразным творческим ответом немецкой мелкобуржуазной интеллигенции на те острейшие проблемы, которые выдвинули мировая война, Октябрьская революция в России и Ноябрьская революция в Германии. Писатели все острее начинали осознавать несостоятельность капиталистического строя и невозможность общественного прогресса в рамках этого строя. Искусство экспрессионистов носило антибуржуазный, бунтарский характер. В начале 10-х годов XX века выходят в свет первые сборники Франца Верфеля, Георга Тракля, Эрнста Штадлера и других поэтов, начинает публиковаться в периодической печати Франц Кафка, появляются первые поэтические антологии экспрессионистов [1].

Прежде всего экспрессионизм объединён с ощущением кризиса, которое переживают и выражают своих произведениях представители поколения, связавшие свою жизнь с литературой в 1905-1914 гг. Экспрессионисты чаще всего в своих произведениях затрагивают политические темы, они считали, что экспрессионизм – это о человеке, который противостоит войне, революции и вступает в схватку со слепым повиновением. Исторические условия сыграли центральную роль в становлении немецкого экспрессионизма [5].

Основными принципами экспрессионизма являются субъективность, новизна и разрыв с традициями искусства XIX века. Особую важность в данном направлении приобретает отказ от требований изображать действительность правдоподобно.

Направление экспрессионизма пронизано ощущением повседневной боли, неверием в разумность бытия, страхом за будущее человечества, чью жизнь направляют общественные механизмы, поминутно угрожающие ему бессмысленной гибелью [2].

Ранний экспрессионизм в Германии (до 1915 года) ознаменовался большим интересом к наступившей эпохе технического прогресса и покорению личности силой индустриального города, что привело к вспышке так называемой «лирики Большого города» с ее неоднозначным отношением к городу – одурманивающему, завораживающему и постороннему.

Ко второму этапу экспрессионизма относится литература военного экспрессионизма 1914–1918 годов (в основном лирика и драма). Военный экспрессионизм не только обнажил далеко не благую функцию войны и показал истинную значимость реальных ценностей, но и развел пути радикальных пацифистов, стремившихся к освобождению в единении, и тех, кто оставался на прежних позициях иррационального индивидуализма ранней фазы движения. Смерть десятков важных и подававших большие надежды литераторов установила качественный поворот дальнейшего развития литературы экспрессионизма.

На последней, послевоенной стадии экспрессионизма усиливается политическое сознание и вытекает в отчетливой революционной окраске произведений (прежде всего, в драме). Литература третьей фазы охватывает веру в новый мир и надежду на нового человека, которые, однако, под давлением исторических событий скоро терпят неудачу.

Три этапа развития литературного экспрессионизма отчётливо подтверждают, что он является частью истории и неотделим от нее. Как духовное движение, как особое трагическое сознание человека, экспрессионизм сформировал и представил свои представления о мире на рубеже столетий.

Экспрессионизм поменял отношение к универсальным человеческим ценностям, прежде всего к жизни и смерти, и тем самым навлек на себя гнев сторонников классического и реалистического искусства [3].

У истоков экспрессионизма стояли объединения молодых немецких художников – дрезденская группа „Die Brücke“ («Мост») (1905) и мюнхенская „Der Blaue Reiter“ («Синий всадник») (1911). Международные встречи художников в то время часты и плодотворны. В программе «Моста» отражены и коллективный идеал, и воля к разрыву с прошлым, и мессианство, и апология творческой интуиции. Оба объединения восстают против натурализма и импрессионизма, подчеркивают силу интуиции художника [5].

В литературе экспрессионизм наиболее глубоко затронул поэзию и драматургию. Позиция автора должна была быть выражена открыто, а способом воздействия становилась прямолинейность и бескомпромиссность, с какой создатель обнажал законы социальной механики и заветные человеческие побуждения, несмотря на то, что эффект окажется пугающим [2].

1. Бабичева А.В. Репрезентация предметности и среды в немецкой живописи экспрессионизма 1905–20 гг. – СПбГУ., 2016. – 77 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. – 1596 с.
3. Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2004. – 336 с.
4. Соломкина Т.А. Театральный экспрессионизм Германии: Синтез кинематографических и театральных приемов на сцене / Т.А. Соломкина // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – С. 128–133.
5. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. Послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – 432 с.

Тихомиров В.А., Рыбак Д.В.

Общественно-политические ток-шоу на российском телевидении как инструмент политической пропаганды

*Забайкальский государственный университет
(Россия, Чита)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-04

idsp: sciencepublic-26-06-2020-04

Аннотация

В статье осуществлена исследование формата «общественно-политическое ток-шоу» на российском телевидении. Автором данный вид телевизионных передач рассматривается как инструмент политической пропаганды. В работе рассмотрено понятие ток-шоу, выделены основные черты общественно-политических ток-шоу, проанализированы основные телепередачи, связанные с общественно политическим обозрением, проведен анализ некоторых эпизодов общественно-политических ток-шоу из разных передач и каналов российского телевидения.

Ключевые слова: общественно-политическое вещание, ток-шоу, общественно-политическое ток-шоу, рейтинг, российское телевидение, политическая пропаганда, инструменты политической пропаганды.

Abstract

The article studies the format of "socio-political talk show" on Russian television. The author considers this type of TV programs as a tool of political propaganda. The paper considers the concept of talk shows, highlights the main features of socio-political talk shows, analyzes the main TV programs related to the socio-political review, analyzes some episodes of socio-political talk shows from various programs and channels of Russian television.

Keywords: socio-political broadcasting, talk show, socio-political talk show, rating, Russian television, political propaganda, tools of political propaganda.

Современное российское телевидение все чаще делает ставку на проведение различного вида общественно-политических ток-шоу. Их появление на общественном телевидении России и стремительная эволюция была обусловлена обострением внешнеполитических отношений России и стран Запада в связи с кризисом на Украине и возвращением Республики Крым в состав Российской Федерации.

Эти исторические события оказались драматичными для России и в виду еще более усугубившийся изоляции от стран, так называемого, цивилизованного мира, и в виду того, что внутри государства обострились противоречия, расколовшие общества на поддерживающих отсоединение Крыма от Украины и на не одобряющих данные события. Углубляющий раскол в обществе, назревавший довольно долго до этих событий, в связи с долгим присутствием В.В. Путина у власти, потребовал усиления государственной пропагандистской машины, а телевидение как наиболее эффективный механизм этой политики стал использовать все доступные ему средства в виде общественно-политических ток-шоу как инструмента политической пропаганды.

А.Л. Коданиной и А.В. Рязановы был проведен анализ телевизионного эфира главных каналов страны – «Первого канала», «Россия 1 и НТВ в период с 2016 по 2018 гг.

Нами был проведён анализ телевизионного эфира главных каналов страны – «Первого канала», «России 1» и НТВ за период с 2016 по 2018 гг. Для начала проведено сравнение телевизионной сетки каждого канала по времени, уделяемому политическим ток-шоу за последние три года на 1 ноября (будние дни).

	1 ноября 2016	1 ноября 2017	1 ноября 2018
«Первый канал»	3 часа 25 минут («Время покажет»: 13:20-14:00, 14:15-15:00, 15:15-16:00, повтор 01:05-02:30)	4 часа 35 минут («Время покажет»: 12:15-15:00, 17:00-18:00, повтор 00:30-01:35)	5 часов 10 минут («Время покажет»: 12:15-15:00, 17:00-18:00, 18:25-18:50; «Большая игра»: 22:45-23:45)
«Россия 1»	4 часа 10 минут («60 минут»: 18:50-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: 23:40-02:40)	4 часа 30 минут («60 минут»: 13:00-14:00, 19:00-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: 23:15-01:45)	5 часов 5 минут («60 минут»: 12:50-14:00, 18:50-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: 23:20-02:05)
«НТВ»	2 часа («Место встречи»: 14:00-16:00)	4 часа 25 минут («Место встречи»: 14:00-16:00, 16:30-17:00, повтор 00:45-02:40)	4 часа 40 минут («Место встречи»: 14:00-16:00, 16:30-17:15, повтор 01:20-03:15)

Для начала было проведено сравнение телевизионной сетки каждого канала по времени, отведенного общественно-политическим ток-шоу за последние три года на момент 1 ноября (в будние дни) (Таблица 1) [1].

Таблица 1.

Увеличение времени показа общественно-политических ток-шоу за последние три года

	1 ноября 2016	1 ноября 2017	1 ноября 2018
«Первый канал»	3 часа 25 минут («Время покажет»: 13:20-14:00, 14:15-15:00, 15:15-16:00, повтор 01:05-02:30)	4 часа 35 минут («Время покажет»: 12:15-15:00, 17:00-18:00, повтор 00:30-01:35)	5 часов 10 минут («Время покажет»: 12:15.-15:00, 17:00-18:00, 18:25-18:50 «Большая игра»: 22:45-23:45)
«Россия 1»	4 часа 10 минут («60 минут»: 18:50-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: 23:40-02:40)	4 часа 30 минут («60 минут»: 13:00-14:00, 19:00-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: 23:15-01:45)	5 часов 5 минут («60 минут»: 12:50-14:00, 18:50-20:00; «Вечер с Владимиром Соловьёвым»: (23:20-02:05)
«НТВ»	2 часа («Место встречи»: 14:00-16:00)	4 часа 25 минут («Место встречи»: 14:00-16:00, 16:30-17:00, повтор 00:45-02:40)	4 часа 40 минут («Место встречи»: 14:00-16:00, 16:30-17:15, повтор 01:20-03:15)

Как видим из сетки вещания только три года показа одних и тех же передач, время их трансляции увеличилось в некоторых случаях в два раза, в других случаях на час с лишним. Этот факт говорит только о том, что передачи имеют своего зрителя, с одной стороны, с другой стороны политическая пропаганда в России набирает обороты, увеличивая количество часов для теле вещания необходимых для государства идей.

Роль общественно-политических ток-шоу, безусловно, в реализации политической пропаганды довольно значительна, так как сам формат ток-шоу предполагает своего рода игру в демократию, когда в студию приглашаются специалисты из различных областей знания, к тому же обладающие подчас противоположными политическими взглядами. Такими мы видим, политические передачи «Время покажет» на 1 канале, «Вечер с Владимиром Соловьёвым», «Место встречи» на НТВ, «60 минут» на 1 канале, «Право голоса» (ТВ-Центр) и др.

Между тем при внимательном рассмотрении и ежедневном просмотре оказывается, что общественно-политические ток-шоу из передачи в передачу повторяют набившие оскомину пропагандистские приемы, такие как распределение ролей, как в итальянской комедии дель арто: «злойный либерал» (Игорь Чубайс,

Григорий Амнуэль, Александр Сытин), «туповатые украинские эксперты» (Вячеслав Ковтун, Олеся Яхно), «крикливые и недалекие заграничные эксперты» (Майкл Бом, Якуб Корейба, Томаш Мацейчук), «пламенные патриоты» (Леонид Калашников, Алексей Пушкин, Сергей Марков). Безусловно, нельзя сказать, что каждый из этих персонажей «играет роль». Замысел постановщиков этих ток-шоу учитывает правила режиссуры, когда любое действие становится интересным при столкновении противоположностей.

Интересным представляется, что каждая из этих передач рассчитана на определенную аудиторию. К примеру, передача Шейнина «Время покажет» рассчитана на более простоватую аудиторию, не претендующую на интеллигентность и интеллект, а аудитория Андрея Норкина – это публика с более тонким и интеллигентным вкусом. Каждый канал делает ставку на свою аудиторию и занимает ту нишу, которая еще не занята другими каналами.

Важным является подбор ведущих на общественно-политические ток-шоу. В передаче «Время покажет» был осуществлен довольно, на первый взгляд, неожиданный выбор ведущих. С одной стороны, Первый канал – это канал страны, официальный, позиционирующий себя как главный, всегда считавшийся образцом культуры и высокого уровня профессионализма. С другой стороны, приглашение таких ведущих, как Артем Шейнин и Анатолий Кузичёв, которые ведут себя крайне эмоционально, подчас крикливо, выражаются не только просторечиями, но могут допустить и нецензурную лексику, допускают весьма резкие и грубые реплики в адрес собеседника. Встречались случаи и грубого выталкивания гостей и студии. Слегка хамоватый Артем Шейнин играет роль выразителя народных чаяний, при этом остается стойким защитником государственной власти. Кузичев и Стриженова выполняют чисто бутафорские роли, уравнивая темперамент Шейнина.

На канале НТВ образ Андрея Норкина не случайно выбран для передачи «Место встречи». Российская пропаганда не может упустить случай оказывать свое воздействие на интеллигентную и думающую публику через создаваемый образ довольно умного, ироничного, высоко профессионального журналиста, каким является А. Норкин. При этом передача «Место встречи» несколько лет подряд удерживает рейтинг на первом месте. Его смотрят 12,7% среди россиян 18+. Это выше, чем у Первого канала (11,4%) и «России 1» (12%)*. Параллельно на Первом канале идёт программа «Время покажет», а на «России 1» — сериалы [2].

К достаточно агрессивной политической пропаганде можно отнести передачу «60 минут» с Ольгой Скабеевой и Евгением Поповым. Образы ведущих – беспощадны, саркастичны, напористы, жестки. Вместе с Владимиром Соловьевым и Дмитрием Киселевым, пожалуй, эти ведущие составляют костяк политической пропаганды России.

Одним из важных моментов анализа того, что общественно-политические ток-шоу на российском телевидении превратились в агрессивную политическую пропаганду, является лежащая на поверхности манера ведущих этих передач снисходительно и уничижительно относиться к той точке зрения, которая противоположна официальной. Экспертов демонстрируют в неприглядном виде, подбирая наиболее одиозных и эмоционально несдержанных политологов – Александра Сытина, Григория Амнуэля, Игоря Чубайса. Между тем серьезных экспертов, которые бы высказывали объективную точку зрения, которая противоречила бы официальной статистике, никто в ток-шоу не приглашает. Даже, казалось бы, в такую передачу, которая отличалась относительной объективностью, как «Право голоса» или впоследствии «Своя правда» с Романом Бабаевым, приглашаются эксперты, которые не противоречат сложившимся клише «отрицательных» и «положительных» героев ток-шоу.

На наш взгляд, общественное телевидение со временем должно выходить на более высокий уровень проведения общественно-политических ток-шоу. Грубые приемы «обработки» телезрителя должны уйти в прошлое, уступив место

выступлениям серьезных экспертов, глубоко занимающимся проблемам как внешнеполитических отношений, так и внутренней политики, постановке неразрешимых проблем актуальной действительности России. Зритель не нуждается в том, чтобы его использовали как удобный материал для достижения политических целей, он нуждается в серьезном и уважительном отношении к нему со стороны власти. К сожалению, в данное время политические ток-шоу служат только узконаправленным интересам политической пропаганды.

Таким образом, общественно-политические ток-шоу на российском телевидении как инструмент политической пропаганды обладают высокой степенью потенциального воздействия на зрителя, формируя при этом общественное мнение за счет использования довольно клишированных инструментов: распределения ролей на «хороших» и «плохих», «наших» и «не наших», подбирая на роли ведущих журналистов, отражающих менталитет той или иной демографической группы, подтасовывая факты, демонизируя оппозиционеров или экспертов «вражеской» скамейки. К сожалению, восприятие зрителя не может адекватно оценить приемы пропаганды, которые безотказно действуют на зрителя, формируя то мнение, которое удобно власти, при этом острейшие вопросы внутренней повестки государства или серьезные размышления по поводу внешнеполитических отношений остаются неразрешенными.

1. Коданина А.Л., Рязанов А.В. Роль и место общественно-политических ток-шоу на российском телевидении// Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2020. – № 1 (35). – С. 151-157.
2. Россияне предпочитают «Место встречи»: Общественно-политическое ток-шоу НТВ «Место встречи» удерживает уверенное лидерство в слоте с 14.00 до 16.00.- URL: <https://www.ntv.ru/novosti/1782378/> (дата обращения 14.06.2020).

Чемоданова Т.Д.

Гуманитарная повестка СМИ: жанровый аспект

*Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
(Россия, Нижний Новгород)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-05

idsp: sciencepublic-26-06-2020-05

Аннотация

Ввиду дегуманизации российского медиапространства в XXI веке особенно актуальными становятся вопросы, касающиеся популяризации социальной журналистики. Ее практическим инструментом можно назвать гуманитарную повестку дня в СМИ. В статье дается краткое объяснение этого феномена. Также приводятся результаты количественно-качественного контент-анализа журнала «Русский репортер», который формирует на своих страницах гуманитарную повестку дня. Ввиду того, что жанр – это как одна из главных категорий в теории журналистики, так и неотъемлемая часть практической деятельности журналистов, именно он стал объектом изучения. Статья раскрывает особенности использования различных жанров журналистами при написании материалов на гуманитарную тематику.

Ключевые слова: гуманитарная повестка дня, социальная журналистика, гуманитарная проблематика, жанры журналистики, жанровое своеобразие.

Abstract

Due to the process of dehumanization of Russian mediaspace in XXI century, the issues about popularization of social journalism are becoming more relevant. Setting humanitarian media agenda can be considered as a practical expression of social journalism. The article provided a short explanation of such the phenomenon. Results of content analysis of the journal “Russian Reporter” that sets humanitarian media agenda are demonstrated and discussed. As a genre is one of the most important categories in theoretical as well as practical

journalism, it became the object of study. The article shows particular features of genres that journalists use while writing humanitarian publications.

Keywords: humanitarian media agenda, social journalism, humanitarian issues, journalism genres, genres identity.

Гуманитарная повестка дня в СМИ – это комплекс тем, вопросов и проблем, которые поднимаются на страницах (или в эфире) СМИ и освещаются через призму «человечности». Иными словами, гуманитарная повестка напрямую обращена к человеку и к его повседневным проблемам. При этом ключевым в формировании этого вида повестки является влияние проблемы на индивида, а не она сама по себе [6, с. 226-230]. Целью как социальной журналистики, так и гуманитарной повестки давать надежду, дарить аудитории позитивный настрой и показывать выход из проблемных ситуаций конкретным людям и обществу в целом [2, с. 104].

Гуманитарная повестка, будучи не до конца разработанным понятием в теории журналистики, требует многоаспектного изучения. Так, одним из значимых компонентов исследования может стать анализ жанрового разнообразия материалов внутри гуманитарной повестки. Жанр – это один из важнейших аспектов профессиональной деятельности журналиста [5].

Для того, чтобы исследование было полно и репрезентативно, нами было принято решение провести контент-анализ журнала «Русский репортер». Он во многом отвечает требованиям гуманитарной повестки, и центром публикаций журнала всегда является человек, личность.

Нами были изучены 20 выпусков журнала, вышедших в свет в период с февраля 2019 года по январь 2020 года [4]. В фокус нашего внимания попали 185 публикаций, формирующие гуманитарную повестку дня.

Палитра жанров, используемых редакцией «Русского репортера», разнообразна. При этом нельзя не отметить доминирование определенных жанров. Жанровое многообразие материалов, составляющих гуманитарную повестку дня, визуально можно представить в виде диаграммы 1.

Диаграмма 1. Жанровое многообразие материалов, составляющих гуманитарную повестку журнала «Русский репортер»

Мы видим, что репортаж по количественному показателю отстает от интервью. Действительно, жанр интервью на страницах издания представлен широко и разнообразно, его можно встретить в рамках нескольких рубрик в зависимости от цели конкретного интервью. Кроме того, интервью нередко становится полноценной частью более сложных жанров – например, того же репортажа или проблемного очерка. Такое внимание к интервью можно объяснить двумя причинами. Первая – оно по своей сути предполагает интерес к человеку, к личности, к ее мыслям, и в этом мы видим абсолютное пересечение с интересами гуманитарной повестки. Ведь в центре беседы – всегда человек. Вторая причина связана больше с информативностью и достоверностью журналистских текстов – так как «Русский репортер» представляет собой качественную журналистику, во многих темах и жизненных реалиях проблематично обходиться без экспертного мнения. «РР» вводит интервью с экспертами, беседы с лидерами мнений и разговоры с людьми, побывавшими в непосредственном месте событий, и читатель в итоге видит экстракт полезной, достоверной, экспертной информации.

Количество репортажей составило 42, что почти треть от общего числа публикаций, и это вполне рациональное соотношение для журнала, который не только специализируется на репортажах, но и обращается к другим объемным жанровым формам.

Репортаж как жанр журналистики в последнее время претерпел некоторые изменения: в новых условиях социальной повседневности компонент информирования постепенно уступает место аналитической составляющей. Драматургия репортажа сегодня начинается с проблемы, которую обсуждают в масштабе страны [7]. Репортажи «Русского репортера» – это полифония голосов из разных уголков страны, а иногда и за ее пределами. Репортажи «РР» отличает безошибочный выбор небанальной фактуры, эпизодов, деталей вместе с осмысленной, сбалансированной авторской композицией, отвечающей внутренней логике событий и ходу авторской мысли.

Таким образом, жанр репортажа отлично подходит для формирования гуманитарной повестки в первую очередь потому, что наиболее ярко и достоверно рисует нам картины окружающей действительности. Так называемая репортажная сцена («сцена», где разворачиваются события репортажа) проявляется посредством трех «Д»: диалогов, деталей и действий людей [3]. Один из элементов, как мы видим, – диалоги. Имеются в виду диалоги как журналиста с героями, так и героев с героями. В обоих случаях перед нами появляются живые люди – разговаривающие, думающие, совершающие действия, поступающие тем или иным образом. Это вновь обращает наше внимание на гуманитарность данных материалов.

Теперь перейдем к проблемному очерку как жанру, представляющему гуманитарную повестку. Всего материалов в этом жанре насчитывается 22, и, учитывая значительный объем очерков и глубину исследования проблемы, это довольно большое количество. В основном, проблемные очерки представлены в рамках рубрики «Сцена», однако фрагментарно встречаются и в других – например, в «Актуально» или «Тренды».

При изучении жанров выбранных публикаций мы столкнулись с небольшой проблемой, обусловленной сходством репортажа и проблемного очерка. Оба этих жанра имеют живых героев, детально обрисованную обстановку, информационный бэкграунд, а также анализ и размышления. Кроме того, на страницах «Русского репортера» мы особенно тесно знакомимся с явлением жанровой конвергенции, когда черты одного жанра проявляются в других жанрах. Однако здесь стоит помнить важное отличие репортажа от всех прочих жанров – в его основе почти всегда лежит событие (происходящее прямо сейчас, на момент написания репортажа, или происходившее раньше, но имеющее последствия) [1].

Проблемный очерк имеет несколько более отвлеченную природу, хотя тоже может быть привязан к тем или иным событиям. Жанр очерка носит более публицистический характер, внимание автора очерка чуть больше приковано к сути проблемной ситуации, к ее причинам. Проблемный очерк подходит для материалов, формирующих гуманитарную повестку дня, ничуть не меньше репортажа. В первую очередь, благодаря возможности обрисовать реальную жизненную ситуацию и раскрыть ее с точки зрения разных героев.

Такие жанры, как репортаж и очерк, и сопутствующие им творческие формы позволяют почувствовать естественный ход событий, обратиться к конкретным проблемам конкретных людей. Такой подход можно назвать «ситуативным» – реальная ситуация дает возможность рассмотреть многие проблемы комплексно, выделить типичные проблемы, просчитать алгоритмы их решений, распространить информацию о позитивном опыте. Наконец, в рамках этих жанров действуют живые лица. Масса разнообразных ситуаций не рождает фрагментарность, но создает впечатление естественной полноты жизни. Эмоциональное взаимодействие журнала «Русский репортер» с аудиторией, читателей друг с другом через воссоздание фрагментов реальной жизни очень важно для поддержания социальной стабильности. А этот аспект, в свою очередь, чрезвычайно важен для установления гуманитарной повестки дня. Отметим это как одну из важнейших специфических черт гуманитарной повестки «Русского репортера».

Несмотря на то, что рассматриваемый нами журнал отдает предпочтение большим жанровым формам, жанр заметки возникает и в результатах нашего контент-анализа, причем на довольно прочных позициях. 31 заметка из 185 материалов – это значительное число. Такое положение дел может быть объяснено тем, что ни один журнал не может включать в себя лишь крупные форматы и лонгриды, иногда читателю необходима просто справочная информация или короткие данные по какому-либо поводу. То есть жанр заметки необходим на страницах «Русского репортера» для некоего баланса сил. Также и гуманитарная повестка не может включать в себя лишь аналитические жанры и большие форматы, ведь функция информирования, как мы отмечали выше, тоже присутствует в гуманитарной повестке. Кроме того, отметим, что если речь идет о заметке «Русского репортера», то это все же заметка расширенная, снабженная некими подробностями, комментарием эксперта или мини-выводом.

Контент-анализ также показал, что среди публикаций гуманитарной повестки есть три вида статьи: информационная, аналитическая, проблемная. Грань между ними тоже зачастую может быть очень тонкой, однако провести ее все же не составило труда. В то время как информационные статьи предоставляли читателю исчерпывающую информацию о чем-либо, сопровождаемую статистическими данными, цитатами, инфографикой, аналитические и проблемные статьи были посвящены феноменам, процессам, проблемам и изучали их истоки. Здесь мы подходим к вопросу о различиях между проблемной статьей и проблемным очерком. Если в статье фокус направлен на саму проблему в ее общественно-значимом контексте, то в очерке фокус внимания автора смещается на людей, имеющих отношение к этой проблеме. Кроме того, в статье на главную роль играют не средства художественной выразительности, а конкретные факты, события, явления, цифры, статистические данные, которые анализируются, сопоставляются, обобщаются.

Оставшиеся жанры представлены фрагментарно.

Как мы видим, жанры интервью, репортажа, заметки и очерка оказались наиболее популярными среди журналистов «Русского Репортера» для осваивания жизненных реалий и решения профессиональных задач. Как генеральную тенденцию мы здесь выделили многообразие различных жанровых форм и постоянный поиск авторами новых творческих форм, позволяющих устанавливать актуальную гуманитарную повестку. Успешный опыт работы журналистов данного издания над

гуманитарной повесткой дня могут перенимать их коллеги, так как он доказал свою эффективность и профессиональную состоятельность.

1. Виноградов, Д. Репортаж из букв // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://to-report.livejournal.com/>. (дата обращения: 13.04.2020)
 2. Дзялошинский, И.М. Журналистика соучастия. Как сделать СМИ полезными людям. М.: Престиж, 2006. С. 104.
 3. Лонская, А. Репортаж: от идеи до гонорара. М.: Аспект Пресс, 2015. 334 с.
 4. Сайт журнала «Русский репортер» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://expert.ru/russian_reporter/. (дата обращения: 20.06.2020)
 5. Тertychnyy, A.A. Жанры периодической печати. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.
 6. Фролова, Т.И. Гуманитарная повестка российских СМИ: тенденции развития // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 6. С. 226-230.
 7. Фролова, Т.И. Гуманитарная повестка российских СМИ. Журналистика, человек, общество. М.: МедиаМир, 2014. 352 с.
-

РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Итальянская Л.Г.

Специфика раскрытия образно-художественной сферы пьесы «Игроки» и повести «Нос» Н.В. Гоголя в одноименных операх Д.Д. Шостаковича

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-06

idsp: sciencepublic-26-06-2020-06

Творчество Николая Васильевича Гоголя неоднократно становилось импульсом для творчества композиторов, режиссеров [2, с. 46]. Актуальность данной статьи обусловлена той ролью, которую оказало творчество Н.В. Гоголя на процесс трансформации музыкально-театрального искусства XX века.

Опера «Нос» (1828) – пример того, как небольшое «необычайное происшествие» становится трехактной оперой – фарсом, в которой свыше семидесяти персонажей. «Зародившийся из ничего вздорный слух, пустяковый анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место» [1, с. 117].

Одним из важных драматургических методов «Носа» является специфический метод работы над вокальными партиями оперы – гипертрофированная вокально – разговорная заострённость. Это не только «оперность» (в вокальной партии майора Ковалёва, дочери Подточиной) с использованием крайних регистров, резких скачков в интонировании, это воспроизведение бытовой разговорной речи в её наиболее комически – пафосных проявлениях: в истеричных выкриках Прасковьи Осиповны в Первой картине, в непевческих приёмах (кряхтения, сопения, хихиканье, плач) речью воспроизводить образность фразы, в создании характерной манеры героя.

Если сравнивать работу над двумя операми Шостаковича, то подход не только к двум пьесам, но и к творчеству Гоголя различен. «Нос», входивший в Повести, содержал слишком мало текста, и как известно по этой причине в либретто были включены фрагменты из «Старосветских помещиков», «Мертвых душ», «Записок сумасшедшего», «Тараса Бульбы» и «Женитьбы» Гоголя, и кроме того, песенка Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Как отмечал сам Д.Д. Шостакович, что «..малые литературные формы (мне.. – Шостаковичу) легче переделать для сцены» [5, с. 23], он осознанно подходил к выстраиванию сцен в опере по принципу монтажа, т.е. благодаря смене внимания с главных действующих лиц на людей из толпы, близкое соседство разнохарактерных зарисовок жизни Петербурга, даёт иной объём спектаклю, и воссоздаёт атмосферу «гоголианы» в самом спектакле. Так калейдоскоп характерных типов, образующих некий портрет населения Петербурга, случайных свидетелей – эта живая среда образов Н.В. Гоголя является неким приёмом обобщающим поэтику творчества писателя (что, кстати, согласуется и с замыслом всего петербургского сборника). Интересно отметить, что в основе замысла одноактного балета – хореографической фантазии по мотивам Гоголя «Эскизы» А.Г. Шнитке (1985 г.), в которые вошла музыка к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» (1981 г.) лежит также обобщённый образ поэтики гоголевской прозы: его петербургские персонажи, сам город, шинель, Чичиков, записки сумасшедшего.

Одной из задач организации музыкально – симфонического материала в опере «Нос» является создание атмосферы действия (т.е. эмоционально насыщенного

пространства) – термин, хорошо известный в театральной среде. Атмосфера, как концепция замысла и тайных мотивов действия, организует внутреннее содержание и общую идейную направленность пьесы. И если в драматическом театре носителями атмосферы спектакля в итоговом варианте являются артисты, и режиссёр в ходе работы должен постараться закрепить это «сознание» атмосферы как отдельных сцен, так и общего. То в музыкальном театре эту функцию (атмосферы) на себя в значительной степени забирает музыка. Существует принципиальная разница между атмосферой драматического спектакля и атмосферой музыкального спектакля [3, с. 12]. Эта разница, представляется, не требует особого пояснения, но чем активнее композиторы пытаются приблизить свой музыкальный спектакль к драматическому, тем явственнее перед ними встаёт задача иного плана – здесь музыка не существует для себя, она занимает промежуточную нишу между первоисточником – литературным произведением с его поэтикой – и исполнителем – актёром. Чем сильнее мелодическое дарование и почерк композитора, тем заманчивее создать произведение, несущее элементы музыкальной красоты, но мало сосредоточенное на театральной природе спектакля. Поэтому становятся понятными слова самого Д. Шостаковича о работе над оперой «Нос» (1930): «Музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста. Добавлю, что лирика не носит нарочито «пародийной» окраски. Нет. Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествя излагает в серьёзном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не “острит”. Музыка тоже старается “не острить”» [1, с. 113]. Показательно, что М.П. Мусоргский также говорил о серьёзности комического у Н.В. Гоголя. Это высказывание следует понимать в контексте драматургической задачи самой пьесы Гоголя, и ещё, в 1930-е годы Шостаковичу приходилось отстаивать своё музыкальное видение оперы и опровергать обвинения в формализме.

Соллертинский, всю жизнь являвшийся другом и идейным соратником Шостаковича, поддерживал следующую позицию: композиционная форма оперы «родится из музыкализации ...современного драматического спектакля» [4, с. 12]. Важным является тот факт (если неоспоримым), что в формировании Шостаковича как театрального композитора есть заслуга В.Э. Мейерхольда, общение и работа в театре под его руководством влияли на подход к музыкальному материалу в опере. Вот интересная выдержка из рассказа Л.С. Рудневой-Фейгельман о Д.Д. Шостаковиче: «Как-то в конце 50-х Шостакович сказал мне: “Почему – то стесняются говорить о влияниях. Вот на меня огромное влияние оказал Мейерхольд”» [5, с. 161]. Несколько позже, когда в ГосТИМе готовился спектакль «Горе уму», Шостакович так увлекся им, что присутствовал на репетициях. «На репетициях я постигал самый высокий пилотажа театрального искусства. Было важно все, что говорил, показывал, интерпретировал Мейерхольд» [5, с. 70].

Симптоматично, что новации в области музыкальной драматургии были результатом влияния на нее смежных искусств. В аспирантском отчёте за 1927/28 год Шостакович писал: «Симфонизировал гоголевский текст не в виде “абсолютной”, “чистой” симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой “Ревизор” в постановке Вс. Мейерхольда» [6, с. 3]. В этом объяснении «театральной симфонии» заключены два правила, которые являются решающими в работе над партитурой «Носа»: 1. Кинематографичность постоянной смены действия с наполнением основной драматургической линии второстепенными судьбами и событиями, мелкими характерными образами–«масками» случайных прохожих, зевак. Монтаж (определение «монтажа» было применено самим Д.Д. Шостаковичем к работе над текстом «Носа») и сведение, казалось бы, разнящихся музыкальных и сценических эпизодов в крупные сцены, создающий иную «живую

человеческую» среду, так в музыкальном спектакле отражаются признаки кино и театра.

2. «Театральная симфония» – термин, возникший на основе применения методов работы В. Э Мейерхольда в жанре оперы. Он объясняется расширением задач симфонической музыки, а именно:

- создание разнообразных мимико-артикуляционных жестов;
- следование резким переходам настроений, интонаций и реакций персонажей (самым разным: шепот, ворчание, взрыв гнева, мольба, истеричные вопли);
- сознательное введение образно-контрастных инструментальных фрагментов в построение целой сцены, напоминающих наваждение или надвигающийся ужас.

И эти все приёмы являются средствами достижения главной цели – создания особой атмосферы спектакля. Таким образом, опера «Нос» – пример создания музыкальной драматургии с учётом характерных стилистических особенностей творчества Н.В. Гоголя: здесь есть и яркие характеристические герои, и портрет жителей Петербурга, присутствие фантазмагии и мистики, комедийный и гротесковый характер происшествий.

Что не позволило «Игрокам» выйти за рамки бытового реалистического действия? В пьесе не было мистического зла, оно реально, вся драма в человеческом обмане и самообмане. Д.Д. Шостакович находился в поиске драматургического решения замысла, и тогда, когда сравнивал протяжённость «Пиковой дамы» в Большом театре. При неоспоримом главенстве декламационного письма в опере, остаётся только предположить, что Д.Д. Шостакович создавал оперу не только строящуюся по законам бытового музыкально – речитативного спектакля, но и психологической драмы главного героя. Это помогло вывести «личную драму» (не выходящую за рамки бытописания) в разряд психологической драмы главного героя, что ближе основной линии творчества Д.Д. Шостаковича.

1. Богданов–Березовский В.М. Советская опера. – Л.: Издание В.Т.О.,1940. – 264 с.
2. Вязникова К.Б., Зайцева М.Л. Становление Камерного музыкального театра под руководством Б. А. Покровского: первые // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7 (81). – С. 43-46.
3. Нечаев Г.А., Зайцева М. Л. Исполнитель и дирижер: в проблеме взаимовлияния художественно-эстетических принципов различных сфер музыкальной деятельности (на примере творчества М. Плетнева, Ю. Башмета, А. Рудина) // Евразийский союз ученых. – 2018. – № 8-5 (53). – С. 11-13.
4. Соллертинский И.И. Проблема оперного наследия. Жизнь искусства. // Жизнь искусства. – 1929. – № 18 (1 мая). – С. 10-24.
5. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. – М.: Советский композитор,1980. – 376с.
6. Шостакович Д.Д. Отчёт о работе аспиранта Ленинградской государственной консерватории. Май 1928 г. Рукопись. Архив ЛОЛГК

Кошелева А.С., Зайцева М.Л.

Особенности исполнительского стиля Селин Дион

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-07

idsp: sciencepublic-26-06-2020-07

Культурная жизнь Америки и Канады второй половины XX века характеризуется бурным развитием и художественно-стилевым разнообразием в области массового искусства: появились совершенно новые стили, по-иному зазвучали

композиции в уже ставших традиционными направлениях джазовой и поп-музыки [4]. Наибольшую актуальность у слушателей приобретают композиции, созданные в стилях рок [1], R&B и поп-музыки как формы самовыражения молодежи. Неизменный интерес слушателей к миру поп-музыки обуславливает необходимость научного осмысления феномена. Можно констатировать активизацию исследовательского интереса и объема научных публикаций, посвященных вопросам психологии восприятия массовой музыки, ее истории и практике [2]. Творчество канадской эстрадной певицы, «поп-дивы» Селин Мари Клодетт Дион затрагивает все этапы развития поп-музыки и демонстрирует слушателям достаточно редкий случай завоевания популярности и многолетнего ее сохранения без применения средств «черного» пиара, достигая заслуженного высокого авторитета при помощи высочайшего профессионализма, развития уникальных вокальных способностей, продуманной репертуарной политики. Творчество Селин Дион лишь обзорно освещено в отечественном музыкознании. В основном это короткие биографические заметки и малочисленные интервью, переведенные на русский язык, что обосновывает актуальность статьи.

В результате проведенного анализа исполнительского стиля Селин Дион была осуществлена периодизация творчества певицы. Было выявлено три основных этапа творческой деятельности певицы.

Первый этап (1980-1990 гг.) характеризуется становлением Селин Дион как певицы, формированием певческой манеры и репертуарной политики.

Первые сольные альбомы певицы отличаются содержательным и жанровым разнообразием. В них присутствуют лирические, драматические, танцевальные и медленные балладные композиции. В составе репертуара появляются первые англоязычные композиции. Вокал певицы при исполнении англоязычных композиций претерпевает изменения: грубированный французский звук «Р» смягчается, тремоляция, свойственная французской музыкальной культуре [3], постепенно исчезает и появляется фирменное «дионовское» вибрато.

Формируется имиджевая политика Дион, которая незначительно изменяется с годами, что является исключительным среди поп-исполнителей, т.к. «белый» пиар и однородность имиджа зачастую несовместимы с требованиями разнообразия, новизны сценического образа, диктуемыми поп-культурой. Кульминационным моментом раннего этапа певицы становится ее участие в конкурсе Евровидение 1988 года, повлиявшее на последующие этапы, т.к. победа расширила границы для творчества Дион, сделав певицу узнаваемой за пределами Канады.

Второй этап (1990-2007 гг.) характеризуется становлением Селин Дион как певицы мирового значения. В рамках второго этапа исполнительский стиль Дион полностью сформировался. Тембр голоса, вокальные технические приёмы, способы звукоизвлечения и манера пения Селин становятся узнаваемыми. После потери голоса во время музыкального тура в поддержку альбома «Incognito», проходившего после конкурса Евровидения, Дион обучается вокалу, теперь уже с помощью профессионала, педагога и фониатра Уильяма Райли. После, уверенно и грамотно владея голосовым аппаратом, певица ведёт активную концертную деятельность и выпускает новые альбомы. Одним из значимых событий второго этапа является запись дуэта с американским певцом Пибо Брайсоном саунд-трека «Beauty and the beast» к диснеевскому мультфильму «Красавица и чудовище», за которые певица получает награды «Оскар» и «Грэмми» за лучший дуэт и лучшую песню к фильму. Также, рассматривая второй этап вокальной деятельности певицы, в некоторых композициях слышно влияние исполнительского стиля Майкла Джексона на творчество Дион, например, это отчетливо слышно в композиции «Unison» («Гармония») из одноимённого альбома 1990 года выпуска, ритмическая составляющая, стиль, гармония очень напоминают песни Майкла. Даже сбросы окончаний на придыхании напоминают нам певца. Постепенно, с выходом новых альбомов, тембр голоса, вокальные

технические приёмы, способы звукоизвлечения и манера пения Селин становятся узнаваемыми.

Период 1990-2007 гг. наполнен стилистически-разнообразными композициями. Репертуар в большей степени составляют англоязычные альбомы, в состав которых входят композиции в стилях: поп, R&B, джаз-баллады, рок-баллады, электронная музыка, соул, фанк фольклор. Все композиции насыщены музыкально-инструментальной секцией и вокальными приёмами. Также стоит отметить смысловую составляющую песен: в текстах за основу Дион берёт лирические сюжеты, связанные с любовной тематикой широкого спектра (к мужчине, ребенку, природе, родине), избегая отрицательных и депрессивных мотивов. Этот позитивный настрой делает Дион исключительной среди других исполнителей.

В каждой композиции певица демонстрирует профессиональное владение голосом в разных регистрах, умение исполнять сложные ритмические эпизоды мастерство применения разнообразных технических приемов: белтинг, ранс, микст, фальцет, йодль, скэт и рэтл. Стоит отметить, что франкоязычные альбомы, выпущенные Дион в данный период, получили мировую известность, несмотря на то, что большая часть песен на мировой сцене исполняются на английском языке. Благодаря активной альбомной и концертной деятельности, второй этап является наиболее продуктивным и успешным в творческой жизни певицы. Почти все альбомы певицы имели большой успех и сразу после выпуска занимали топовые позиции в престижных музыкальных рейтингах. самыми успешными из них считаются: выпущенный в 1996 году «Falling into You» («Падение в тебя»), альбом, в который вошёл известный сингл «All by myself» («Совсем одна») [5]. И вышедший в 1997 году «Let's Talk About Love» («Давай поговорим о любви»). Самой знаменитой композицией, входящей в состав альбома является саундтрек «My heart will go on» («Моё сердце бьётся для тебя») к популярному фильму, блокбастеру Джеймса Кэмерона «Титаник». Эти два альбома делают Дион единственной певицей, два альбома которой превысили отметку в количестве тридцати одного миллиона экземпляров, что не удивительно, т.к. в их написании принимали участие крупнейшие продюсеры и музыканты: Дэвид Фостер, Джим Стейнман, Уолтеро Афанасьев, Умберто Гатика, Рик Уэйк, а также автор песен и композитор из Франции Жан-Жак Голдман. Важным событием является так же дуэт Дион с её кумиром Барбарой Стрейзанд.

Третий этап (2007 — по настоящее время) характеризуется спадом альбомной и концертной деятельности певицы, но, тем не менее, стабильной репертуарной политикой, стабильностью сценического облика. Важным событием данного этапа стал выпуск в 2013 году ожидаемого слушателем англоязычного альбома «Loved Me Back To Life» («Твоя любовь вернула меня к жизни»). Заглавный сингл, одноименный с названием альбома показал новое, свежее звучание голоса певицы. R&B сингл получился ярким, вокально мощным, запоминающимся. Также стоит отметить последний, стилистически отличающийся от предыдущих альбом певицы «Courage», состоящий из современной танцевальной музыки и поп-баллад, где тембр Дион стал глубже и женственнее, местами появилась лёгкая хрипотца.

Анализируя этапы творческой жизни, приходим к выводу, что при постоянной, слабо изменяемой в ходе творчества имиджевой политике, репертуарная и стилевая политика певицы отличаются неоднородностью, языковым и культурным разнообразием, что не влияет на высочайший профессионализм в исполнении композиций, и делает Селин Дион выдающейся певицей мирового масштаба.

1. Гирко Е.В., Зайцева М.Л. Образ Зигги Стардаста как отражение мировоззренческих констант Дэвида Боуи // Искусство как призвание : сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса (25 марта 2020 г.) – Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2020. – 229 с. : ил. — Коллектив авторов. – С. 6-15.

2. Гирко Е.В., Зайцева М.Л. Специфика воплощения эсхатологических и миссионерских идей в творчестве Дэвида Боуи / Актуальные вопросы современного искусства : [монография / Гирко Е.В. и др.] ; под общей ред. И.И. Ивановской. Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2020. — 111 с. : ил. — Коллектив авторов. — С. 86-98.
3. Егорова А. История Rattle и заключение темы об экстрим-приемах в вокале // Вокальная механика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vocalmechanika.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=180&Itemid=342
4. Илющенко Г. Музыкальная культура США: от свинга 1920-х гг. до наших дней [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ushistory.ru/esse/383-muzykalnaja-kultura-ssha-ot-svinga-20-h-do-nashih-dnej.html>.
5. Селин Дион — Биография // Fourwords [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.4words.ru/artist/274/biography>

Селютина А.А.

Национальные темы в творчестве Федерико Морено Торробы

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-08

idsp: sciencepublic-26-06-2020-08

Национальные образы и темы находят свое воплощение в художественной культуре на всем протяжении ее развития. Изменяется лишь степень интенсивности их воплощения в искусстве [1, с. 18]. Индивидуальное мышление композитора открывает в народных культурах такую глубину смыслов и столь многообразные художественные приемы, что это зачастую становится импульсом для нового периода творчества или же постоянным источником творческого вдохновения [2].

К числу наиболее ярких черт испанского фольклора относят: ритмическое разнообразие, ориентальные мелодические обороты, виртуозную мелизматику и хроматику, полиритмию, импровизационность, неожиданные тонально-ладовые сдвиги, активное варьирование [4, с. 13]. Характер исполнения — повышенно возбужденный, чувственный. Наиболее яркий народный гитарный прием игры — расгеадо (бряцание).

Испанские национальные образы в творчестве Федерико Морено Торробы воплощаются ярко и разнопланово. Будучи не только композитором, но и выдающимся гитаристом, знатоком и любителем национальных традиций, он стремился соединить их с европейской музыкальной культурой, придавая фольклорным темам и образам классические формы (соната, сюита, концерт). Тенденция наполнения европейских классических форм фольклорным испанским тематизмом становится доминирующей в творчестве Ф. Торробы, определяет особенность, индивидуальность его творческого облика. Федерико Торроба был близким другом и творческим союзником Андреса Сеговии.

Первую известность Ф. Торробе принесли «Картины», написанные под впечатлением полотен Д. Веласкеса и Ф. Гойи. В этот период большое влияние на Торробу оказала русская и французская музыка (композитор участвует в концертах мадридского филармонического оркестра, исполнявшего произведения Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского). Торроба интересовался произведениями К. Дебюсси, М. Равеля, отмечая их влияние на собственную инструментальную технику. Особенно восторженно откликался композитор о сочинениях И. Ф. Стравинского, сделавшего его «перо более смелым, чем оно было до этого» [5]. Национальный колорит, яркость, красочность звуковой палитры произведений любимых композиторов стала импульсом для формирования собственного стиля.

Особенно отметим деятельность Ф. Торробы по популяризации старинного испанского жанра комической оперы — сарсуэлы. Как отмечает Т.Л. Ливанова, жанр

сарсуэлы берет свое начало от постановки «Празднество сарсуэлы» (1629 г.) по пьесе Кальдерона «Фалернский сад», музыка Хосе Пейро [3, с. 449]. Для данного жанра характерно использование продолжительных словесных диалогов, чередующихся с пением и значительными по размеру фрагментами инструментальной музыки, выполняющей, по преимуществу, функцию эмоциональной характеристики героев. Музыка словно выговаривала то, что умалчивали персонажи действия. К этому жанру обращались Р. Ф. де ла Крус, И. Альбенис. Торроба не только сочиняет несколько произведений в этом жанре, но и участвует в проектах постановок сарсуэл в различных музыкальных театрах Испании. Среди его наиболее известных сарсуэл – «Луиза Фернанда», «Трактирщица из Торседильоса», «Ла марченера», «Настоящая андалусийка».

Значительная часть оригинальных гитарных сочинений Ф. Торробы связана с фольклором Кастилии («Кастильская сюита», Кастильский концерт, «Баргалеса», Сонатина и др.). Композитор входит в историю как один из ведущих создателей гитарного репертуара с ярко выраженным национальным колоритом: он создает такие произведения как «Диалоги» для гитары и оркестра (посвященные А. Сеговии), концерт «Iberica» (посвящен квартету Ромерос), концерт «Фламенко» для гитары фламенко и оркестра (посвящен Сабикасу), цикл из восьми пьес для гитары «Ворота Мадрида».

Многие произведения Ф. Торробы программны («Замки Испании», «Ламанчские напевы», а также указанные выше произведения), они создают атмосферу романтической Испании, воскрешают образы Д. Сервантеса, И. Альбениса, М. да Фальи. «Сонатина» Ля-мажор Ф. Торробы, посвященная А. Сеговии, не содержит в названии определенной программы. Здесь используется жанровое обобщенное название эпохи классицизма. Между тем, в данном произведении композитор продолжает свою основную тему национальной культуры, воплощая ее на этот раз не в романтическом, а классическом ключе, применяя классицистские принципы в построении формы, ладо-тональном развитии.

Темы первой части близки по жанру подвижным испанским народным танцам болеро и гальярда. Образы главной и побочной партий здесь не конфликтны, драматургия произведения выстраивается по принципу взаимодополняющего контраста. Обобщенный художественный образ произведения более всего определяется как мажорная, яркая музыкальная зарисовка солнечного испанского дня.

Главная партия – мажорная, с отчетливым ритмом, репетициями (повторами одного звука), с характерными для испанской гитары артикулированно, отчетливо звучащими арпеджиато. Имитация характерного для испанской музыки фригийского хода (a-f-e) даже в рамках мажорной тональности достигается при помощи сопоставления тонического аккорда, септаккорда V_{In} ступени и доминантового септаккорда (Пример 1):

Пример 1. Торроба Ф. Сонатина, 1-я ч. Главная партия. Такты 1-5.

В разработке 1 части темпы тематического развития неожиданно приостанавливаются, вводится медленный лирический эпизод (E-dur), напоминающий романс. Именно этот фрагмент становится эмоционально-лирической кульминацией всей первой части Сонатины. Классические формы произведения начинают словно «взрываться» изнутри логикой развития лирических тем, используемых в фольклорной музыке.

В репризе сонатной формы, согласно классическим образцам, побочная партия звучит в основной тональности. Тем не менее, изложение ее носит вариативный, импровизационный характер, вновь вызывая ассоциации с фольклорной испанской музыкой. Здесь также применяется фригийский ход в басовом регистре, подчеркивающий национальный испанский колорит произведения (Пример 2):

Пример 2. Торроба Ф. Сонатина, 1-я ч. Побочная партия в репризе. Такты 85-87

Наличие небольшой коды, в которой закрепляется тематический материал главной партии 1 части сонатины, позволяет достичь ощущения структурной стройности, завершенности формы.

Вторая часть контрастна первой по характеру (более спокойному), движению (оно медленнее, чем в первой части), характеру мелодии (здесь преобладают протяженные мелодические линии), тональности (Ре мажор). Эта часть строится по законам простой трехчастной (средняя часть контрастирует крайним частям) и вариационной формы.

Первая тема близка испанским мелодиям импровизационным ритмом (сочетанием контрастных длительностей), использованием лада с VII пониженной ступенью, характерного для народных испанских мелодий. Многоплановость фактуры указывает на прототип – исполнение музыки в народном ансамбле – два голоса (ведут параллельные линии) и гитарного аккомпанемента (Пример 3):

Пример 3. Торроба Ф. Сонатина, 2-я ч. Первая тема. Такты 1-2

В процессе варьирования изменяются различные ступени – например, во втором проведении первой темы (тт. 5-6) повышается IV ст. (лидийский лад).

Заключительные части классической сонатной формы традиционно наполнены жизнеутверждающим пафосом. Это свойство сонатной формы чрезвычайно близко испанской традиции, с ее тяготением к праздничности. Изложен финал в форме рондо, распространенной в фольклорной музыке. Рефрен третьей части – картина массового веселого танца (трехдольная гальярда), с элементами звукоподражания (тремоло – имитация звучания кастаньет, резкие акценты создают впечатление хлопков и т. д.) (Пример 4):

Пример 4. Торроба Ф. Сонатина, 3-я ч. Рефрен. Такты 1-6.

Калейдоскоп коротких фраз напоминает кинематографический прием показа массовых сцен, когда из праздничной толпы выхватываются отдельные колоритные персонажи. Интонационный материал эпизодов близок первой теме. Материал варьируется, проходит в разных ракурсах, при различном «освещении» (здесь помогают тональности – Ре мажор, фа минор, До мажор, Фа-диез мажор). Вместе с тем, мелодии содержат узнаваемые «испанские» ходы, импровизационные гитарные эпизоды (Пример 5):

Пример 5. Торроба Ф. Сонатина, 3-я ч. Гитарная «импровизация». Такты 124-135.

В одном из эпизодов используется прием «аллюзии»: проводится тема второй части Сонатины, объединяющей весь цикл, придающей единство всей композиции. Заканчивается третья часть характерным динамическим и темповым нарастанием к концу произведения, что также говорит о ее «финальной направленности».

Сонатина Ля мажор Ф. Торробы является примером органичного сочетания классических сонатных пропорций и национального тематизма, вариативно развивающегося, насыщенного характерными испанскими гармоническими оборотами, ритмоформулами. При исполнении первой части Сонатины Ф. Торробы А. Сеговия усиливает образный контраст главной и побочной партий, подчеркивая в них изящество, грациозность и песенность. Особенно выразителен, эффектен в его исполнении кульминационный (романсовый) раздел в разработке. Благодаря широкому легато в лирических фрагментах, Сеговия достигает особой красоты напевных, национально окрашенных мелодий Сонатины. В целом можно отметить, что исполнитель достаточно внимательно относится к исполнительским указаниям автора и создает в процессе интерпретации яркий лирический образ.

Обобщая проведенный в рамках данной статьи анализ, отметим, что в творчестве Федерико Морено Торробы получают развитие принципы музыкального мышления, характерные для Франсиско Тарреги и других его предшественников. Определяя особенности творчества этих композиторов, прежде всего, отметим в качестве доминирующей установку на развитие фольклорных образов и принципов исполнительского искусства.

В творчестве Ф. Торробы принципы свободного фольклоризма реализуются в академических жанрах и формах, сформировавшихся в период барокко и классицизма

(сюиты, концерты сонаты), а также в свободных формах, свойственных романтической музыке («Замки Испании», «Ламанские напевы»).

В «Сонатине» Ля-мажор Ф. Торробы, посвященной А. Сеговии, композитор совмещает принципы народного и профессионального музыкального мышления, насыщая импровизационностью, вариативностью сонатную форму. Основные (главная и побочная темы) партии не являются источником активного драматургического действия, конфликта, напротив, они достаточно органичны в своем контрасте. Разработка Первой части представляет собой раздел, кульминацией которого является медленный, напоминающий романс, раздел, своеобразное лирическое интермеццо. Таким образом, мы видим, что логика становления сонатной формы (при формальном сохранении ее структурных принципов) в данном случае трансформируется. Диалогическая (риторическая) сущность сонатно-симфонической формы (тезис-антитезис-синтез) сменяется лирическим монологическим типом высказывания.

Преломление испанских национальных образов в творчестве Ф. Торробы вскрывает перед исследователем важные вопросы природы музыкального мышления, находящего опору в архаических пластах культуры, в природе, в истории своего народа. Выявленный нами принцип свободного фольклоризма в композиторском творчестве Ф. Торробы позволяет понять характер взаимодействия национальных тем с особенностями индивидуального мировидения, определить, что талант этих выдающихся деятелей испанской культуры позволил поднять национальные темы на уровень мирового искусства, наполнить архаические темы силой и глубиной композиторского и исполнительского дарования.

1. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Панчо Владигеров – основоположник болгарской пианистической школы // Музыка и время. – 2018. – № 1. – С. 17-22.
2. Зайцева М.Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мацеевского [Электронный ресурс] : научная статья // Траектория науки. – 2016. – № 5 (10). – Режим доступа: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/172>.
3. Ливанова Т. Л. XVII век. Музыкальный театр в Испании / Т. Л. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х тт. Т. 1. – М.: Музыка, 1983. – С. 449-454.
4. Селютина А.А. Испанские национальные образы в творчестве Франсиско Тарреги // Colloquium-journal. – 2020. – № 9-4 (61). – С. 13-16. – ISSN 2520-6990. – (0,3 п.л.).
5. Торроба Федерико // Универсальная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bsenc.ru/274/1172134-torroba-federiko.html

Соколова В.Ю.

Интерпретация образов Востока в мотивах панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме

*Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-09

idsp: sciencepublic-26-06-2020-09

Китайский дворец в Ораниенбауме был построен в середине XVIII века. Архитектор А. Ринальди, создаёт своё творение, опираясь на ренессансные традиции, генетически свойственные итальянскому искусству, и новые веяния эпохи Просвещения, связанные, в том числе и с увлечением Китаем. Фантазии художников, вдохновлённые Востоком, полны непринуждённости, ведь царивший стиль рококо был так расположен к лёгкости, игре.

Шинуазри («китайщина»), по мнению Э. фон Эрдельберга, появляется в результате имитации китайского искусства с последующей творческой переработкой (трансформацией) его. Новое произведение искусства, получившееся в результате,

несомненно несёт в себе черты китайского искусства [13]. Эту тему развивает в своей диссертации М.С. Максимова [9]. Рассуждая о тематике росписей, наиболее часто заимствующихся европейцами у китайских художников, автор выделяет те, что показывают «обыкновенных людей за различными делами» и те, которые отображают «природу Поднебесной - озеро с деревом, горы, облака и птицы». Последний тип росписей наиболее интересен в контексте нашей работы. Также Максимова включает в исследование описание стеклярусных панно Китайского дворца, на которых можно увидеть «фантастические пейзажи и птиц» (рис.1).

Рис.1. Юго-западный угол Стеклярусного кабинета.

В основном исследователи приписывают им восточные черты: «...изображены фантастические экзотические растения, птицы, лёгкая причудливая мебель в стиле «китайщины» 18 века» [4]. Коллектив авторов издания о Китайском дворце [12] считает, что «Рисунки их (картонов для стеклярусных панно) приписываются известному орнаменталисту того периода Ж. – Б. Пильману», известному мастеру, работающему в духе шинуазри. Бывший хранитель Китайского дворца В.Г. Клементьев замечает: «Восточные мотивы здесь слегка намеченные, уже предвосхищают фантастическую экзотику Востока, которая чуть позже найдет свое место в убранстве Китайских кабинетов дворца» [7]. Таким образом, мотивы панно в основном исследователями рассматриваются как шинуазри. Иконография шинуазри складывалась постепенно из элементов, которые европейцам были знакомы по предметам восточного искусства. В основном в Европу начала XVIII века попадали предметы декоративно прикладного искусства династии Цин (1644-1911) реже – Мин (1368-1644). Китайские мастера последних династий в формах и декоре фарфоровых изделий повторяли художественные традиции, сложившиеся в Средневековье. Самым большим достижением мастера, главной эстетической ценностью было проникновение в духовный мир средневекового художника.

Таким образом, европейские художники – создатели шинуазри, разглядывая орнаментику шелка или фарфоровых изделий XVII–XVIII веков, не догадывались о том, что имели дело с многовековой традицией китайского искусства. Ведь причудливый фарфоровый декор отражал, пусть и в упрощённой с годами форме, структуру мироздания, представления о которой сложились ещё в Древнем Китае. В эпоху Шан они преломились в геометрических орнаментах, где каждый элемент – квадрат, круг, треугольник нёс определенную символику. Так, треугольник имел

особую коннотацию, отождествляясь с цикадой, бесконечная способность к перерождению которой делает её символом бессмертия [10]. Не случайно существовала связь геометрических символов с представителями флоры и фауны Китая, страны, где культ земледелия наряду с культом бессмертия становится доминирующим. Позже идея бессмертия обретёт своё продолжение в даосизме. Вопросы гармонии мира, взаимодействия всех его частей разрабатывались так или иначе в каждом из китайских учений – конфуцианстве, буддизме, даосизме и нашли отражение в искусстве, образуя причудливое соединение. В даосизме натурфилософия, зародившаяся в древности, приобрела стройную систему и одухотворённость. Объектом внимания становилась природа, рассматриваемая в бесконечной изменчивости. Жанр «цветы и птицы», сложившийся в Средневековье, в последующие эпохи всегда находил своих последователей благодаря пантеистичности китайского искусства, его вниманию к каждой, казалось бы, незначительной подробности в изображении летящей или сидящей на ветке птице, гнущейся от ветра травинке, капельке росы на ней [2]. Эпоха Цин характерна обобщением предыдущего художественного опыта, созданием трудов по искусству живописи, новых жанровых направлений в искусстве (таких, например, как натюрморт). И, конечно, по-прежнему поддерживалась многовековая традиция изображения жанра цветы и птицы. По мере совершенствования технологий изготовления фарфора и, прежде всего, появления новых видов глазурей, жанр цветы и птицы зазвучал, заиграл разнообразием цветов и оказался наиболее предпочтительным для мастеров декоративно-прикладного искусства, т.к. открывал возможности наиболее ярко и выразительно расцветить поверхность фарфора, шелка и т.д. В Европе жанр «цветы и птицы», создавая легкий, едва уловимый восточный аромат, стал одним из ярких, экзотических ликов галантного века. Своеобразная вариация жанра «цветы и птицы» представлена и в иконографии стеклярусных панно.

Цветы, представленные в мотивах панно не относятся к Четырём благородным, и больше напоминают европейскую флору. Изображения птиц, напротив несут восточную коннотацию. При этом образы их не являются точным повторением того или иного вида птиц, существующих в природе, являются свободной вариацией на тему жанра цветы и птицы. Среди птиц, представленных в иконографии панно, большинство стилизованы под фазана. Исключением является птица, которую можно увидеть на первом панно западной стены (рис.2). Она несёт в своем образе и черты цапли, часто изображаемой китайскими художниками и фенхуана, птицы, воплотившей в себе мужское (фен) и женское (хуан) начало.

Рис.2 Западная стена. Панно № 1. Фрагмент.

Некоторые исследователи считают, что хуан – это название гребня, который похож на трезубец и является символом огня [6]. Такой же гребень и у птицы на указанном панно, клюв ее также напоминает клюв фенхуана. С фенхуаном часто отождествляется бабочка, т.к. крупная бабочка, по-китайски – фенцзы [8].

Принцип построения композиции изображений на всех панно заимствован из французской орнаментальной гравюры, творчества Антуана Ватто. Композиция в его арабесках строится на своеобразном островке, повисшем в пространстве (этот же прием используется в иконографии всех панно). Возможно, мотив острова в творчестве Ватто возникает как вариация на тему, пришедшую из восточного искусства (Ватто изучал китайское искусство, впервые соединив его мотивы с рокайльными). Острова даосских бессмертных описаны в сочинении Сыма Цяня «Ши цзи». Восемь даосских бессмертных могли летать, соревнуясь с птицами, вкушали нектар бессмертия, сделанный из плодов, растущих на деревьях. Древо бессмертия становится одним из любимых мотивов в восточном искусстве. В индийских ведических текстах упоминается как дерево с плодами, из которых делался напиток бессмертия. Изображение такого дерева украшало индийские ткани, которые попадая в Европу, становились источником вдохновения для европейских мастеров. Вышивальщицы стюартовской Англии часто использовали мотив стоящего на пригорке индийского древа жизни (рис.3), изображаемого впоследствии мастерами шинуазри .

Рис.3. Вышивка (Англия, 1694 г).

Изображение древа жизни можно увидеть на одном из панно южной стены. Причем если на многих шинуазри иконография древа носит обобщенный характер, то на стеклярусном панно – каноническое изображение с плодами бессмертия (рис.4).

Рис. 4 Южная стена. Панно № 2. Фрагмент.

Древо жизни задаёт диагональную композицию, куда вплетены – птица, рыба, рыболовные снасти - рыбная ловля часто изображалась в произведениях даосских мастеров и считалась процессом, располагающим к созерцанию, постижению дао.

Цели достижения бессмертия служил специальный эликсир, ингредиентами которого были различные минералы. У даосов минерал, с его многовековыми включениями ценился как символ долголетия. Золото, серебро, пять нефритов, мать облаков (слюда), жемчуг, киноварь составляли рецептуру эликсира бессмертия. Ещё одним из компонентов его был коралл, экспорт которого из Китая в конце XVII века наладили иезуиты. Изображение его располагается в нижней части композиции на этом же панно.

Справа от указанного выше ещё одно панно в иконографии которого отразились образы предметного мира даосской мифологии. На третьем панно южной стены (рис.5) - корзина с цветами и атрибутами садоводства, культ которого, объединившись с культом бессмертия, занимает важнейшее место в мифологии даосизма. Занятие садоводством - прерогатива нескольких из ба-сянь (восьми даосских бессмертных) [1].

Рис.5 Южная стена. Панно № 3. Фрагмент.

Сразу трое из ба-сянь связаны с культом садоводства. Это Хань Сян-цзы, который как-то влез на дерево, где росли «персики духов», с которого он упал, разбился и вознёсся на небо — стал бессмертным. Хань Сян-цзы изображается с корзиной цветов и считается покровителем садовников. Еще одной покровительницей садоводства в даосской мифологии является Хэ Сянь Гу. Люй Дун-бинь, угостил ее персиком бессмертия. С тех пор она не ела земную пищу. На рисунках Хэ Сянь Гу изображается девушкой с плетеной корзиной, иногда в ней можно увидеть цветы [1].

Также с корзиной цветов изображают и Лань Цай Хэ в её женском воплощении (до эпохи Мин это был мужской персонаж). Часто это нарядно одетая женщина, иногда в голубом халате с босой ногой. Она тоже покровительствует садовникам. Ещё одной покровительницей садов являлась фея Магу. Ее атрибут – корзинка, полная целебных трав и мотыга для возделывания почвы.

Ещё одним атрибутом бессмертия, почитаемым у даосов был гриб линчжи. Миф о линчжи уходит корнями в эпоху Цинь. Упоминание о нем можно встретить в циньских текстах. Впервые попытку систематизации текстов о линчжи и его изображениях предпринял миколог Р.Г. Уоссон. Ему же принадлежит идея о том, что своему появлению в даосской мифологии линчжи обязан древнеиндийским ведическим представлениям о соме (нектаре, дающем бессмертие, просветление) [5].

В тексте даосского трактата «Ле-цзы» линчжи упоминается как корм для райских птиц, поэтому даосы специально выращивали его. Линчжи ассоциируется с Сиванму – хозяйкой Запада, ее дом - на западе Китая, на горе Куньлунь. Сиванму - хранительница садов, где произрастают деревья, плодоносящие персиками бессмертия, там же в ее садах рос и линчжи. Иконография линчжи начинает складываться в период Юань, в росписях храма Юнлэгун. В изображениях девы из окружения небесного правителя. В руке у нее ветвящийся в виде коралла линчжи, который украшал и головной убор девы. Изображение линчжи присутствует в мотивах панно – оно венчает орнаментальное обрамление (рис.6).

Рис.6 Восточная стена
Панно № 4. Фрагмент.

Рис.7 Восточная стена
Панно № 3. Фрагмент.

Здесь он похож на древесный гриб с несколькими разветвлениями (листьями). Именно так он и выглядел по мнению японских микологов, проводивших исследование ханьских рельефов в 30-е годы XX века [5].

Веер и зонтик, как считают некоторые исследователи, являют собой некую модель гриба линчжи. Навершие орнаментальной части на соседнем панно представлено в виде зонтиков (рис.7). Изображения их можно увидеть на многих европейских шинуазри. Зонтик, украшающий колесницу, был найден при раскопках захоронения Цинь-Шихуанди в окрестностях Сианя, что подтверждает его особое символическое значение в Древнем Китае.

Маньчжурская династия старалась пропагандировать китайскую древность, и в эпоху Цин появился жанр натюрморта, изображающий «сто древностей» - бронзовые ритуальные сосуды, предметы из кабинета учёного, вазы с цветами. Предметы антиквариата дали название этому сюжету – байгу [11].

В Китае необычайно ценилось искусство прошлых веков, запечатлеть его стало в эпоху Цин важнейшей задачей. Каждый из предметов байгу мог существовать на изображении отдельно от других. На третьем панно южной стены (рис.5) представлен один из сюжетов байгу – вазы с цветами. Хуапин (цветочная ваза) со стоящими в ней цветами была олицетворением вечного обновления жизни, идеи бессмертия, связанной с даосизмом. В буддизме парные вазы имели своё смысловое значение и входили в пять священных даров, располагаясь на алтаре рядом с курильницей и двумя подсвечниками. Изображения вазы встречаются в живописных каталогах ханьского и сунского времени. Их же можно увидеть в живописи художника иезуита Дж. Кастильоне, работавшего при цинском дворе [11]. Рассмотренные изображения древа жизни, цветов, птиц, зонтиков, ваз заимствуются из китайского искусства, входят в иконографию шинуазри и получают свое воплощение в мотивах панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме.

1. Арапова Т.Б. Символико-благопожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIV – первой трети XVIII в. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 7-19.
2. Виноградова Н.А. Проблема структуры мироздания и зарождение поэтической символики в искусстве Древнего Китая II тыс. до н.э. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 20-28.
3. Виноградова Н.А. «Цветы и птицы» в живописи Китая. М.: Белый город, 2009.- 62 с.
4. Дахнович А.С. Ораниенбаум. М.-Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932 г.
5. Завадская Е.В. Философско-эстетический смысл так называемого «божественного гриба» («линчжи») в искусстве Китая. // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977, С. 40-47.
6. Кожух Т.И. Произведения китайского искусства в экспозиции музея «Замковый комплекс «Мир» // Образ поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2015.- С.178-189.
7. Клементьев В.Г. Китайский дворец. - СПб.: Альфа-колор, 2007.- 95 с.
8. Кузьменко Л.И. Жанр «цветы и птицы» («хуаняо») в росписях китайского фарфора XVIII века // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 56-66.
9. Максимова М.С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия. Диссертация канд.иск:17.00.04: - СПб, 2009.- 170 с.
10. Муриан И.Ф. Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая // Научные сообщения ГМИИ, выпуск IX.- М.: Наука, 1977.- С. 67-74.
11. Неглинская М.А. О некоторых новациях эпохи Цин (1644-1911) и их отражении в искусстве китайской «ойкумены» // Образ поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2015.- С. 290-298.
12. Солосин Г.И., Эльзенр З.Л., Елисеева В.В. «Дворцы-музеи и парки в Ломоносове». Л.,1964.
13. Erdlberg E, von. Chinese influence on European garden structure. - Cambridge, 1936.

РАЗДЕЛ III. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Стародубцева М.Н.

Партиципаторные практики в деятельности регионального музея

Тюменский государственный университет
(Россия, Тюмень)

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-10

idsp: sciencepublic-26-06-2020-10

Аннотация

В статье обосновывается значимость партиципации, как направления развития современного музея. Аргументируется эффективность использования партиципаторных практик в деятельности регионального музея. Приводится пример опыта реализации партиципаторного проекта в деятельности Музейного просветительского учреждения (г.Тюмень).

Ключевые слова: музей, партиципация, партиципаторный проект.

В конце XX в. во многих музеях мира произошли глубокие преобразования, связанные с переходом к так называемому пост-музею (англ.: the post-museum). Пост-музей – это феномен, в оптике которого находится сообщество, а не музейные предметы и коллекции, как это было ранее. Поэтому первостепенное значение в деятельности музея приобретает диалог с публикой, работа с местными сообществами, участие музея в решении актуальных для этих сообществ проблем. В противовес музею прошлого, когда приоритетной функцией музея считалась демонстрация культурных ценностей, пост-музей призван работать над формированием музейного пространства, в котором любой посетитель может не только получить новые знания и впечатления, но и обсудить с другими то, что его волнует в данный момент времени [4, 5, 6].

Существенную роль в решении этих задач играют партиципаторные технологии. Партиципация (от англ.: participation - участие) базируется на принципах соучастия сотрудников и посетителей музея в создании музейных продуктов и реализации музейных проектов. В настоящее время она всё чаще становится ключевым элементом организации деятельности в различных сферах общества: политике, образовании, экологии, медицине и т.д. В области музеологии партиципация пока не имеет глубокого теоретического обоснования, но это не мешает практикам музейной сферы разрабатывать и воплощать в жизнь партиципаторные проекты. Особую важность партиципаторные практики приобретают для развития и функционирования региональных музеев, находящихся вдали от туристических маршрутов и вынужденных участвовать в конкурентной борьбе за своего посетителя с другими представителями сферы досуга. Применение партиципаторных практик позволяет региональным музеям повысить внимание общественности и увеличить число посетителей не столько за счёт уникальных экспозиций, сколько за счёт включения социально-значимую деятельность [1, 3]. В связи с этим число и разнообразие таких проектов неуклонно возрастает [2].

В частности, Тюменским музейно-просветительским объединением (г.Тюмень) в 2018 г. был запущен выставочный проект «ВКомсомоле», приуроченный к 100-летию создания Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи (ВЛКСМ).

Комсомол долгие годы играл важную роль в общественно-политической жизни Западной Сибири. После революции 1917 г. комсомольцы принимали активное участие в ликвидации безграмотности в сибирских деревнях и городах. Немалый вклад комсомольцы из Сибири внесли в защиту родины в годы Великой Отечественной

войны. В послевоенный период многие члены ВЛКСМ работали на Всесоюзных ударных комсомольских стройках, возводили новые города, участвовали в разведке нефтяных и газовых месторождений Тюменского региона. Однако эти факты истории, являясь значимыми для старшего поколения, далеко не всегда известны молодёжи. Предполагалось, что реализация выставочного проекта будет содействовать укреплению связей между поколениями, позволит создать диалоговую площадку на базе музейного комплекса, а интерес к ней существенно повысится, если использовать партиципаторные технологии.

Создание выставочного проекта проходило на основе соучастия сотрудников музея и комсомольцев прошлых лет. В процессе совместной деятельности, на основе предметов из фондов музея, а также экспонатов из личных архивов, предоставленных участниками проекта, была организована экспозиция из более чем 150 предметов. На выставке были установлены уникальные купольные системы направленного звука. Используя наушники, любой посетитель мог услышать рассказы и воспоминания тюменских комсомольцев, специально записанные к открытию выставки.

Сочетание выставки с проведением культурно-просветительских мероприятий: кинопоказа с обсуждением, серии лекций об истории комсомола, встречи молодежи с непосредственными участниками событий ушедшей эпохи способствовало установлению диалога и передаче социального опыта от поколения к поколению. Выставка вызвала широкий резонанс общественности. В период её работы с марта 2019 г. по январь 2020 г. её посетили 48 277 человек. Таким образом, использование партиципаторных технологий позволило музею решить ряд специфических задач (подготовить выставочную экспозицию, увеличить число посетителей), а также содействовать решению социальных задач (воспитание подрастающего поколения, поддержание исторической памяти, установление диалога между поколениями).

1. Копелянская Н. Превращения музея / Н. Копелянская // Диалог искусств, 2014, № 8. С.72-73.
2. Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Редактор-составитель Д. Агапова. – Санкт-Петербург. – 2015. – 157 с.
3. Смирнов А.В. Партиципаторные технологии как новый вызов теоретической музеологии / А.В. Смирнов // Вопросы музеологии, 2019, № 10 (2). С.153-160.
4. Стародубцева М.Н. Партиципаторный музей: истоки и проблемы реализации / М.Н. Стародубцева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2020. № 1. С. 17-21.
5. Duclos R. Postmodern... Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // Museological Review. 1994. Vol. 1. Is. 1. P. 1–13.
6. Hooper-Greenhill E. Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance / E. Hooper-Greenhill. - London: Routledge. – 2007. – 250 p.

Для заметок

[illegible]

[illegible]

Научное издание

**Научные тенденции:
Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник научных трудов по материалам
XXI международной научно-практической конференции
26 июня 2020 г.

SPLN 001-000001-0664-FI

Подписано в печать 28.06.2020. Тираж 400 экз.
Формат.60х84 1/16. Объем уч.-изд. л.1.6
Бумага офсетная. Печать оперативная.
Отпечатано в типографии НИЦ «Л-Журнал»
Главный редактор: Иванов Владислав Вячеславович