НОВАЯ НАУКА

Международный центр
научного партнерства

NEW SCIENCE

International Center
for Scientific Partnership

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА СЕГОДНЯ: НОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В НОВОЙ ЭПОХЕ

Монография

г. Петрозаводск
МЦНП «Новая наука»
2021

УДК 7
ББК 71
И86

Рекомендовано к публикации редакционной коллегией МЦНП «Новая наука»

Рецензенты:

Ахмедова Н. Р.
доктор искусствоведения
Институт искусствознания Академии наук РУ

Ершова Л. В.
доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Коллектив авторов:

Акименко Г.В., Гронская И.А., Дун Сяосинь, Катханова Ю.Ф., Кирина Ю.Ю.,
Климова Э.Н., Начева Л.В., Немцова-Амбарян С.Н., Северова Т.С., Селедцов А.М.

И86 ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА СЕГОДНЯ: НОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
В НОВОЙ ЭПОХЕ : монография / [Акименко Г. В. и др.]. – Петрозаводск :
МЦНП «Новая наука», 2021. – 101 с. : ил. – Коллектив авторов.

ISBN 978-5-00174-340-8

В монографии рассматриваются актуальные вопросы, стоящие перед современными искусствоведами и культурологами в обозначенных областях, предлагается новое видение ряда концептов. Издание может быть полезно искусствоведам, культурологам, научным работникам, специалистам-практикам, преподавателям всех уровней образования, интересующимся проблемами развития современного искусства и культуры.

Авторы публикуемых статей несут ответственность за содержание своих работ, точность цитат, легитимность использования иллюстраций, приведенных цифр, фактов, названий, персональных данных и иной информации, а также за соблюдение законодательства Российской Федерации и сам факт публикации.

Полные тексты статей в открытом доступе размещены в Научной электронной библиотеке Elibrary.ru в соответствии с Договором № 467-03/2018К от 19.03.2018 г.

УДК 7
ББК 71

ISBN 978-5-00174-340-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. ЦИФРОВИЗАЦИЯ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА Катханова Юлия Федоровна, Северова Тамара Степановна	4
Глава 2. ЛИБРЕТТО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ Немцова-Амбарян Светлана Николаевна	30
Глава 3. ВИРУСНОЕ ИСКУССТВО: КОРОНАВИРУС COVID-19 ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ STREET ART Акименко Галина Васильева, Селедцов Александр Михайлович, Кирина Юлия Юрьевна, Начева Любовь Васильевна	50
Глава 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В КИТАЙСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ ПЕРИОДА ДИНАСТИИ ЮАНЬ Дун Сяосинь	67
Глава 5. КЛАСТЕРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ «ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ДЕРЕВНИ» Климова Эльвира Николаевна, Гронская Ирина Анатольевна	83

УДК 378

Глава 1.

ЦИФРОВИЗАЦИЯ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Катханова Юлия Федоровна

д.п.н., профессор

Северова Тамара Степановна

к.п.н., доцент

профессор, заведующий кафедрой

Аннотация: Современный мир непрерывно меняется. Он уже перешел на очередной уровень развития новых технологий, ориентируя человека на новое развитие, совершенствование своих знаний, умений, компетенций, овладение новыми видами деятельности, в том числе и в сфере художественного образования, которое должно обеспечить обществу уверенный переход в цифровую эпоху, ориентируя его на другую ментальность, восприятие картины мира, новые подходы и формы работы с обучающимися. В статье указаны условия развития художественного образования в контексте с современными трендами, которые представляют характер функционирования художественно-педагогического образования. В ней определены направления и предложены методы работы с будущими учителями изобразительного искусства, которые должны стать не только носителями знаний, которыми они будут делиться с обучаемыми, но и проводниками по освоению цифрового мира. Для этого они должны обладать цифровой грамотностью, способностью создавать контент с помощью цифровых технологий, включая навыки проектирования, вести поиск и обмен информацией. В статье также показано, что цифровые технологии в

художественном образовании направлены на обеспечение непрерывности процесса обучения (life-long-learning), на его индивидуализацию, на насыщение образовательных систем информационной продукцией с использованием телекоммуникационных средств.

Ключевые слова: цифровизация, цифровая трансформация, коммуникативная компетентность, цифровое образовательное пространство, графические редакторы, цифровая образовательная среда, арт-среда, виртуальный музей.

DIGITALIZATION IN THE TRAINING OF THE ARTIST-TEACHER

Katkhanova Yulia Fedorovna

Severova Tamara Stepanovna

Abstract: The modern world is constantly changing. He has already moved to the next level of development of new technologies, orienting a person towards new development, improving his knowledge, skills, competencies, mastering new types of activities, including in the field of art education, which should provide society with a confident transition to the digital era, orienting him to a different mentality, perception of the picture of the world, new approaches and forms of work with students. The article indicates the conditions for the development of art education in the context of modern trends that represent the nature of the functioning of art and pedagogical education. It defines the directions and proposes methods of working with future teachers of the visual arts, who should become not only carriers of knowledge that they will share with students, but also guides in the

development of the digital world. To do this, they must have digital literacy, the ability to create content using digital technologies, including design skills, search and exchange information. The article also shows that digital technologies in art education are aimed at ensuring the continuity of the learning process (life-long-learning), at its individualization, at saturating educational systems with information products using telecommunication means.

Key words: digitalization, digital transformation, communicative competence, digital educational space, graphic editors, digital educational environment, art environment, virtual museum.

Сегодня понятны смысл и ценности цифровизации, которые реально повлияли на нашу жизнь, резко расширяя или ограничивая жизненное пространство. Мы активно научились дистанционно проводить конференции, заседания советов, используя технологии вебинаров, возможности ИнфоДо Мудол, ZOOM, Tams и др. Цифровизация вывела образовательные технологии на новый уровень. Появились возможности цифровой трансформации образования для получения долгосрочных результатов (outcomes) в жизни общества, в том числе и в применении информационных технологий в рамках формирования ключевых компетенций обучающихся через призму образовательного процесса. «Включение в художественное образование компьютера как информационного ресурса, инструмента для творчества и средства обучения видится наиболее перспективным и эффективным методом воспитания самомотивирующегося, креативного и компетентного ученика» [1, С. 174].

Рис. 1. Современные тренды развития художественного образования

Все это направлено на формирование целостного мировоззрения, гражданской идентичности, осознанности выбора дальнейшей траектории образования, умения ставить цели обучения, выбирать лучший способ решения задач по приобретению коммуникативной компетентности и многое другое.

Условия развития художественного образования были рассмотрены нами в контексте с современными трендами, которые представили нам характер функционирования отечественного художественно-педагогического образования. Если с первой задачей – получением навыков отбора и структурирования цифровой информации большинство обучающихся справляются самостоятельно, не обращая внимания на уровень технической

оснащённости учебных аудиторий и подготовленность преподавательских кадров, то со второй – овладением цифровыми технологиями и применением их непосредственно в системе художественного образования – дело обстоит немного хуже [2]. Вместе с тем материальная инфраструктура не во всех российских образовательных учреждениях стоит на должной высоте. В том числе имеется в виду отсутствие дата-центров, каналов связи, отсутствуют и учебно-методические комплексы по дисциплинам, слабо развито онлайн-обучение, цифровое замещение «бумажного» контента и др.

Для анализа цифрового образовательного пространства в системе художественного образования мы ориентировались на образовательную область «Изобразительное искусство», где применение цифровых технологий в творческой деятельности представлено двумя направлениями. Первое – это проектирование в специальных программах, таких, как Corel Draw, InDisign и AutoCad, особенно для деятельности, требующей выполнения чертежей или выстраивания повторяющихся элементов и точного эскизирования. Второе – это непосредственно изобразительная деятельность, рисование «от руки», которую можно осуществлять при помощи специально созданных графических редакторов, например, таких, как:

- Adobe Photoshop, который работает с растровыми изображениями. Его можно использовать для рисования на планшете;
- Sai Paint Tool нацелен на работу с аниме. Программа настраивается под потребности пользователя и поддерживает работу с планшетами;
- Krita создает арты. Используется для ретуши фотографий. Еще имеет большой набор кистей и инструментов и может работать со слоями;
- Gimp хорош для начального уровня рисования, причем он бесплатный. Его функционал можно расширить за счет добавления своих кистей и текстур;

- ArtRage сравнивается с настоящей художественной студией. Используется любителями живописных работ с различными материалами. Программа включает реальные профессиональные инструменты;
- Clip Studio Paint чаще всего используется для создания комиксов, иллюстраций и 2D-анимаций;
- FireAlpaca просто удобный инструмент для рисования. Имеет базовый набор инструментов для редактирования изображений;
- CorelDRAW – это программа для графического дизайнера, которая имеет приложения для редакции цифровых изображений.

Перечисленные программы, разумеется, используются для осуществления изобразительной деятельности как практикующими художниками, так и обучающимися художественных учебных заведений, в том числе и будущими учителями изобразительного искусства. Однако особенности применения цифровых технологий в изучении дисциплин художественно-эстетического и художественно-гуманитарного циклов является одним из мало охваченных тем научно-методических исследований. Цифровой трансформации пока не видно и в современной концепции, целях и задачах, представляющих суть художественного образования, которое, согласно направлению Национальной доктрины образования в РФ является системой подготовки будущих учителей изобразительного искусства и дополнительного художественного образования [3]. Впрочем, сюда входят и мастера изобразительного, декоративно-прикладного и промышленного искусства, архитекторы-художники, искусствоведы и дизайнеры различного профиля.

Если акцентировать внимание на профессиональной деятельности будущего художника-педагога, то использование современных цифровых информационных ресурсов даёт ему ряд преимуществ:

- доступность и интерактивность управления образовательной средой, добиваясь большей результативности в процессе обучения;

- скорость в непосредственной связи с доступностью, проявляющаяся, как правило, в участии в выставочной деятельности, конкурсах, интернет-олимпиадах, творческих интернет-конкурсах различного уровня с оперативной двусторонней передачей информации;
- удобство размещения или знакомство с необходимой визуальной учебной информацией или с другими компьютерными средствами;
- безопасность и возможность общения по интересам или деловому контакту, не требующему вступления в личный контакт;
- быстрый охват целевой аудитории с помощью специализированных сайтов, личных страниц, образовательных порталов, контент-маркетинга;
- расширение границ индивидуальных коммуникативных возможностей с обучающимися того же профиля.

Все начинается, как правило, с подготовки обучающихся на первых этапах учебной деятельности, постепенно «встраиваясь» в имеющееся научно-культурное и образовательное пространство, которое сегодня частично или полностью является компьютеризированным. В конечном итоге это один из методов реализации классического принципа дидактики – принципа связи с практической деятельностью. При этом художественное образование становится более «полным», а выпускники учебного заведения не нуждаются в скором повышении своей квалификации, имея возможность сразу работать по специальности в современной цифровой образовательной среде.

Для нас особенно важны преимущества использования цифровых технологий с позиции коммуникативной составляющей учебных и творческих задач. В целом их можно охарактеризовать, как переход на качественно иной уровень получения художественно-педагогического образования. Особенно в способах коммуникации и взаимодействия обучающихся с различной информационной составляющей, которую они имеют сегодня в рамках получения квалификации учителя изобразительного искусства или, как мы называем, художника-педагога. Сюда мы относим и тематические сайты

для педагогов, где размещены методические рекомендации, разработки уроков, тематическое планирование, презентации, документы для учителей, памятки, электронные книги по педагогике и организации обучения и т.д. Большинство тематических сайтов имеют обратную связь, работающую с мгновенной скоростью. Авторы, организаторы, модераторы (управляющие) активно используют все возможности такой связи, так как за счёт повышенной (в сравнении с традиционными письмами в редакцию, или, ещё хуже, автору через адрес редакции) скорости информация сохраняет свою актуальность в момент получения её адресатом. Большинство сайтов создаются, поддерживая постоянно действующее информационное пространство для людей, заинтересованных данной темой. В таком случае большое значение имеет возможность общаться в любое время суток, с удобной скоростью и при отсутствии личного контакта с собеседником. Все это особенно важно для людей с дисбалансом творческой или коммуникативной функциями, подкрепляя своё обращение красочными видео и выразительными аудиоматериалами. Здесь имеется возможность модерировать сообщения как способ поддержки общения на профессиональном уровне. Например, во время оживлённой дискуссии эффективно пресекать попытки «перейти на личности». Причем данное информационное пространство является с одной стороны открытой структурой, с другой – это структура способна эффективно защищать себя от нарушителей установленных правил. За счёт относительной дешевизны, особенно по отношению к объёму виртуальных пространств, а также возможности настройки несложной автоматической цензуры (модерации) процесс опубликования своих трудов по самым разнообразным вопросам решается относительно легко и не подвержен воздействию бюрократических проволочек. Можно не сомневаться, что большинство данных уже переведено в электронный вид. Данных, которые необходимы будущим специалистам любой профессиональной направленности. Отдельно можно сказать о

положительном влиянии цифровых специальных программ, позволяющих быстро проверить любой текст на оригинальность – это Text, Advego, Etxt и другие. Такие программы помогут найти нужные параметры текста по объёму, ключевые фразы, дополнительные слова, произведут анализ и даже дадут некоторые рекомендации.

Имеются и специальные сайты для профессионального общения, для посещения виртуальных выставок и музеев, представленных двух- и даже трёхмерными изображениями памятников культуры и искусства. В итоге, умение пользоваться этими ресурсами необходимо современному педагогу изобразительного искусства, как и любому человеку, относящему себя не только к искусству. При этом палитра взглядов весьма широка. Она подтверждается некоторыми представлениями о том, что цифровизация убивает произведение искусства до прямо противоположного мнения. Определить, какой из взглядов ближе к истине, видимо, не удастся. Однако никто оспаривать не будет, что цифровые технологии сегодня имеют весомое значение для современного искусства. Книги, журналы, интернет дают информацию об использовании цифровых ресурсов в музыке, живописи, графике, художественной фотографии, ювелирном искусстве, рекламе, дизайне, кино, театре, а также в образовательных учреждениях на занятиях по мировой художественной культуре и изобразительному искусству.

Художник-педагог знает, что использование цифровых технологий в обучении изобразительному искусству (как дисциплины) значительно повышает эффективность учебной деятельности по всем специальным разделам образовательного блока – рисунку, живописи, композиции, декоративно-прикладному искусству и др. Эти технологии позволяют получить компактность любой визуальной информации в наглядной и легко воспринимаемой форме. Именно цифровые технологии способствуют ознакомлению с объектом или явлением с различных сторон, в том числе

с проведением детального и качественного анализа эскиза или картины или просто творческой работы художника.

Сегодня обучающийся, переступая порог учебного заведения, попадает в мир цифровизации, где наряду с общеобразовательными знаниями он должен овладеть доступными ему компьютерными технологиями, чтобы быстро адаптироваться к цифровой образовательной среде. В результате обучения у него должна формироваться информационная компетентность, примерно такая, как она сформулирована в стандартах ISTE, разработанных международной ассоциацией по развитию информационных технологий в системе образования. Она базируется на цифровых технологиях, формирующих информационную компетентность и цифровую культуру. Причем, цифровая культура становится одним из условий, способствующих развитию новой модели художественно-педагогического образования.

Цифровую культуру можно представить как «новый этап трансформации и осмысления стратегии смарт-будущего, как расширение диалогической парадигмы в условиях глобализации» [4, С. 174]. Все это дополняется пониманием цифровых технологий, их функционала и грамотного использования в жизненном пространстве. Это относится не к смартфонам или умным кофеваркам, а к таким инструментам, как работа с базами данных, с компьютерным моделированием, с графическими редакторами и др. Сюда относится и медиаобразование, призванное готовить обучающихся к жизни в условиях цифрового общества.

Особое влияние на подрастающее поколение имеет медиаторчество, которое также играет значимую роль в формировании профессиональных умений у будущего учителя изобразительного искусства. По мнению Гудилиной С.И., «представление исследовательских и творческих работ в яркой художественной публицистической форме в виде медиапроектов: слайд-фильмов, видеофильмов, анимации, компьютерных презентаций, веб-сайтов – помогает обучающимся самовыразиться» [5, с. 122].

Особо следует говорить о применении цифровых технологий в образовательной среде, которые улучшают качество получаемой информации, повышают мотивацию и заинтересованность обучающихся в получении новых знаний. Форма представления такой информации обладает целым рядом дидактических преимуществ – наглядностью, интерактивностью, красочностью, динамичностью, звуковым сопровождением и др. При этом использование компьютерных образовательных ресурсов оказывает большое влияние на формирование представлений об окружающем мире, воспитании духовных и нравственных качеств личности за счет эмоционально-ценностного влияния произведений изобразительного искусства на человека.

Основатель школы InternetUrok.Ru Михаил Иванович Лазарев считает, что в настоящее время должна измениться роль школьного учителя, как и система школьного образования. Ведь учитель перестал быть единственным источником информации. Лазарев М.И. первым начал создавать учебники нового поколения, используя инструменты, которыми располагает Интернет вместе с компьютером для повышения уровня школьной подготовки по любой учебной дисциплине. Это повлекло за собой изменения формата обучения, например, использовать индивидуальный режим работы каждого обучающегося, а также переоценку работы педагога, который постепенно стал не носителем информации, а тьютором в цифровом преобразовании образовательной среды. Из источника знаний он как бы превратился в помощника, который учит искусству понимания, учит получать возвышенные удовольствия от процесса учения.

Сразу возникла еще одна задача – как сделать мотивированность к учению массовым свойством личности. Возможно «Цифра» – и есть та искра, которая сможет разжечь интерес обучающегося к учебе. Однако если мы будем учить только через электронные, хотя и интерактивные курсы, то у ученика не появится сопричастность ко всему происходящему. Следовательно, необходимо вселить в ученика веру, что все не напрасно:

коллективный результат, командная работа, прикладные задачи и даже призрачная возможность капитализации того, что ты делаешь. Учить возвышенным удовольствиям – творческому досугу, где главенствует живопись, архитектура, музыка, кино, театр... Только они должны изучаться не как учебные дисциплины, где нужно запоминать, когда жил Микеланджело или Прокофьев, а речь должна идти о том, как получать удовольствие от произведений этих гениев.

В 2009 году начал свою работу общероссийский интернет-проект, благодаря которому любой желающий мог посмотреть видео уроки. С его помощью любому человеку стали доступны видеоуроки по школьным дисциплинам. К сожалению, изобразительного искусства там не оказалось. Уникальность проекта InternetUrok в том, что он ориентирован не на то, чтобы просто дать учащемуся определенный багаж знаний, а на то, чтобы повысить само качество образования, подготовив человека к будущей жизни. Автор этого проекта М.И. Лазарев, который считает, что образованный – это умеющий думать человек, то есть человек, имеющий вкус к пониманию и умеющий задавать вопросы, понимающий, что учёба – это творческий труд. Труд, который невозможен в случайном коллективе и по принуждению. Получается такая цепочка: предмет труда – сам ученик; орудие труда – учебники; помощник – учитель.

Несколько слов о дополнительном образовании, которое является одним из важнейших звеньев в системе художественного и непрерывного образования и занимает особое место в развитии личности. В сущности, дополнительное образование, особенно в контексте с художественным творчеством, интегрируются различные виды деятельности обучающегося: познавательная, преобразовательная, игровая, воспитательная, оценочная и коммуникативная [6]. Для того чтобы художественная деятельность в дополнительном художественном образовании стала неременным условием развития личности, необходима образовательная среда, которая должна

опираться на взаимопроникновение художественного творчества и педагогической деятельности. Появление в содержании образования нового вместо хорошо знакомого старого накладывает отпечаток на деятельность этого учителя, требуя от него находить пути решения поставленных образовательных задач. В том числе активного использования цифровых технологий для обновления образовательного пространства, а также повышения уровня цифровой компетентности с учётом потребностей рынка труда.

В этом плане система образования и любое образовательное учреждение уже много лет работают по перечню обязательных требований, объединенных в рамки федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС). Отличие состоит в том, что спектр образовательных результатов значительно расширился. В него вошли и личностные результаты, которые не являются измеряемыми, и метапредметы, которые сегодня поставлены на контроль с целью формирования умений работать со знаниями, чтобы знания, получаемые в процессе обучения, не просто имели смысл, а стали необходимыми в жизни обучающихся.

Наконец, среди ключевых задач, стоящих перед художественным образованием, мы бы выделили развитие цифровой инфраструктуры, включая дата-центры, каналы связи, разработку учебно-методических комплексов по изобразительному искусству, цифровое замещение «бумажного» контента. Все это способствовало бы достижению образовательных целей, поддерживая процессы цифровой трансформации образовательной среды в образовательном учреждении и за его рамками, создавая высокоэффективный, устойчивый, масштабируемый опыт для будущей профессиональной деятельности учителя изобразительного искусства.

Десятилетия многие ученые-педагоги считали, что активное внедрение информационных и коммуникационных технологий позволят повысить уровень образования на различных этапах подготовки. При этом готовое

программное обеспечение, масштабируемость сети, Интернет сервис справляется с увеличившейся рабочей нагрузкой, подстраиваясь под разные типы устройств. Наконец, мы получили доступ к облачному сервису через веб-интерфейс. Уже имеется возможность со своего персонального компьютера или ноутбука использовать Windows, Mac OS и Android, iOS, пользуясь программным обеспечением как услугой, и делать это удаленно с помощью Интернет. Можно не покупать «физический» программный продукт в виде коробки с диском с установленным программным обеспечением, а установить его на свой компьютер, сохраняя место на жестком диске и его рабочую мощность.

К интернет-технологиям относят телекоммуникации (tele (греч. – вдале, далеко; communication (лат.) – связь), как обмен информацией проводным или беспроводным способом, спутниковую связь для систем мобильной связи, радиосвязь, телефонную связь. Компьютерная телекоммуникация – это системы обмена информацией на расстояния с использованием компьютеров.

Следует отметить, что за последнее десятилетие произошло развитие технических и системных средств, таких как: персональные компьютеры, мобильные средства коммуникации и оперативные системы, благодаря которым они функционируют. Теперь даже самые компактные устройства, характеризуются большими объемами оперативной памяти и возможностью установления автономной внешней памяти, способностью к быстродействию, обусловленные технологией эффективного сжатия данных без потери качества, а также возможностью воспроизводить и передавать эти данные на разноплатформенные, независимые друг от друга устройства.

С помощью телекоммуникации в программы дополнительного образования для детей и взрослых внедряются инновационные технологии, осуществляется автономность процесса обучения, предоставляется возможность взаимодействия и сотрудничества. Тем самым достигается доступ к разнообразной учебной информации более интенсивно, чем при

традиционном обучении. Так или иначе, компьютерная телекоммуникация влияет на развитие представлений, которые занимают центральное место в образном мышлении, обогащает восприятие учебной информации.

Большим достижением современности является возможность проводить дистанционное обучение, которое может осуществляться в виде телеконференций, с использованием электронной почты, учебных форумов, специальных серверов (рис. 2). Дистанционное обучение позволяет общаться учащимся и учителям не только в рамках одной школы, района, но и с другими регионами, с другими странами, что способствует расширению кругозора и повышению квалификации в результате обмена опытом [7].

Рис. 2. Специфика дистанционного обучения

Повышение квалификации и переподготовку специалистов различного направления и уровней мы также относим к основным целям дистанционного обучения. Самая интересная форма для этого – открытое образование,

включающее повышение общеобразовательного и культурного уровня обучающихся с популяризацией различных знаний. На наш взгляд, дистанционная форма организации учебного процесса была и будет в заочной подготовке специалистов различного направления, в рамках дополнительного образования и в обучении лиц с ОВЗ, но со своей спецификой. В таких формах обучения, как правило, используются лучшие традиционные методы и инновационные средства и формы организации образовательного пространства, основанные на использовании компьютерных и телекоммуникационных технологий, а также сформированной компетентности педагога дистанционного обучения. Дистанционное обучение способствует созданию системы непрерывного образования и повышению квалификации педагога, используя специально разработанные интернет-технологии, предоставляя интерактивные услуги в алфавитно-цифровом формате или в голосовом сопровождении изображений.

К интернет-технологиям относят телекоммуникации (tele (греч. – вдаль, далеко, communication (лат.) – связь) как обмен информацией с проводным или беспроводным способом, спутниковую связь для систем мобильной связи, радиосвязь, телефонную связь. В качестве технологии дистанционного обучения считают онлайн-обучение, позволяющее решать задачи построения индивидуальной образовательной траектории, дополнительной профессиональной подготовки обучающихся или реализации концепции непрерывного образования. При этом визуализация учебной информации осуществляется с помощью компьютерных функций различных сенсорных систем. Например, устройства ввода информации или преобразования информации, понятной компьютеру. Сюда относят – клавиатуру, мышь, джойстик, сканер, микрофон, Web-камеру. Именно компьютерные телекоммуникации и онлайн-технологии значительно облегчили процесс взаимодействия педагога и обучающегося, которое происходит сейчас значительно чаще, требуя большого количества времени и трудозатрат.

Например, сегодня студент и педагог непосредственно связаны с цифровизацией образовательного процесса, причем не только часами расписания учебных занятий, но и консультациями по написанию докладов, выполнению курсовых, выпускных квалификационных работ, творческих и рабочих проектов.

Важны и такие координатные устройства ввода, как тачпад (сенсорная панель) или трекбол, чувствительные к нажатию пальцем, или для замены текста изображением. Интересен и мультитач, который работает в жестовом интерфейсе для изменений масштаба изображений, а мультитач-экраны способствуют одновременной работе нескольких пользователей. Примером может служить игровое устройство для iPad Cut the Buttons, в котором можно играть двум игрокам.

Обращает на себя внимание дигитайзер как устройство для ввода информации в виде рукописного текста или рисунков от руки непосредственно в компьютер. С помощью дигитайзера можно чертить, рисовать схемы, добавлять заметки и подписи к электронным сообщениям. Устройства вывода, преобразующие результаты обработки цифровых машинных кодов в форму, удобную для восприятия человеком – это компьютер с монитором, принтером, наушниками, колонками и плоттером (графопостроителем). Все эти устройства способствуют представлению различной информации, усиливая эффект представления знаний, заодно развивая сенсорные возможности обучающихся.

Однако у педагога одновременно обучается большое количество обучающихся. В этой связи его личная система коммуникации осложняется, так как он почти ежедневно осуществляет не только онлайн-общение, но и выполнение запланированных учебных поручений. Поэтому переход большей части образовательной среды на использование цифровых технологий и их инструментов, можно назвать революционным преобразованием культурно-информационное пространство образовательной среды. Причем с каждым

днем цифровые технологии и их продукция, так называемые носимые устройства, развиваются все активнее, становясь удобными для пользователя.

Функционал графических редакторов доступных с мобильных устройств также становится все шире, являясь большим плюсом в образовательной среде, когда под рукой нет компьютера или ноутбука, а есть лишь смартфон. Обучающиеся с его помощью уже сейчас могут решить большинство задач, связанных с процессом учения. Мобильные устройства и облачные технологии позволяют не только осуществлять работу, где бы ни находился пользователь, но и демонстрировать свои творческие проекты, предоставляя возможность оценить свою работу или работу своей творческой группы. Эта функция крайне удобна в процессе дистанционного обучения, когда преподаватели и обучающиеся могут общаться по средствам цифровых технологий. Данные возможности и технологии делают процесс обучения не только проще и удобнее, но и дают возможность получить удовлетворение от проделанной работы путем общения с педагогом. Удобство и интерактивность, пожалуй, важнейшие составляющие такого обучения, особенно когда приобретаются знания, а также возможность поделиться с сокурсниками. Причем, все это доступно – где бы ни находился обучающийся и педагог – достаточно иметь смартфон или ноутбук, подключенный к сети Интернет.

Особо отметим, что современными цифровыми технологиями обучения, как правило, считаются те технологии, которые являются средством подготовки и передачи информации. Главная особенность этих технологий – они должны быть интерактивными, иметь способность «откликаться» на действие учителя или учащегося, вступая с ними в диалог. При этом три основных принципа новых цифровых технологий, которые берутся в «Цифровом университете»: интерактивность режима работы с компьютерными технологиями; интегрированность с другими программными

продуктами; гибкость постановки задач в изменении имеющихся данных (рис. 3).

Рис. 3. Цифровой университет

Ранее мы говорили о том, что цифровые технологии следует отнести к обучающей среде, включая процесс подготовки и передачу учебной информации, контроль за усвоением учебного материала средствами компьютерных технологий, оценку качества обучения, а также развитие личности. Этому способствуют различные познавательные сайты, виртуальные музеи, электронные библиотеки, архив образовательных ресурсов и других учебных материалов. Например, «От идеи до реализации: 8 шагов на пути к отличному проекту» или «Влюбленные в искусство» – Топ-10 познавательных сайтов об искусстве. Или галерея современных художников – Артхив. Это социальная сеть художников и ценителей

искусства, которые не только интересно пишут об искусстве, но и общаются в социальной сети «влюбленные в искусство».

Следует обратить внимание на официальные блоги Государственной Третьяковской галереи, журнала о России и русских, на сайт www.artguide.com, включающий культурную жизнь Москвы, Санкт-Петербурга и других столиц. Или The Art Newspaper Russia – это одна из самых авторитетных электронных газет, которая освещает самые свежие новости в мире искусства. Весьма интересен Estetico – крутой проект об искусстве. Желательно посетить еще один онлайн-музей Gallerix – ресурс о живописи. На нем можно увидеть полотна величайших мастеров живописи.

Большинство крупных художественных музеев России предлагают своим пользователям совершить виртуальные экскурсии, где можно детально рассмотреть отдельные произведения искусства, получить дополнительные сведения о каждом артефакте и экспонате. Совершить виртуальные прогулки по Русскому музею, осуществить виртуальный визит в Государственный Эрмитаж, сделать виртуальный тур по Государственному музею Востока, а также тур по экспозиции Третьяковской галереи. К преимуществам и особенностям виртуальной среды организаций и учреждений арт-среды можно отнести:

- возрастающее количество обращений посетителей за необходимой информацией, расположенной в музейной виртуальной среде;
- свободный и практически неограниченный доступ пользователей к шедеврам мировой и отечественной культуры;
- увеличение объема оцифрованных художественных коллекций с последующим использованием в просветительской и образовательной деятельности;
- реализацию принципа доступности граждан к культурным ценностям и к удовлетворению духовных потребностей.

Благодаря современному виртуальному художественному пространству и организации арт-среды эффективно осуществляется ряд взаимозависимых и взаимосвязанных функций в социуме, способствующих решению важных социальных задач:

- маркетинговых – удовлетворение базовых художественных потребностей, продвижение арт-продукта и формирование новых запросов и интересов;
- просветительских – воспитание аксиологического отношения к культурно-историческому наследию;
- коммуникативных – обеспечение бесперебойной поставки информации и осуществление обратной связи;
- рекреационных – организация интересной для сообщества содержательной культурно-досуговой деятельности;
- культуруформирующих – реализация творческого потенциала, развитие задатков и духовных способностей.

В рамках такой виртуальной среды личность может заниматься различными видами деятельности – как традиционными (коммуникативной, познавательной, дидактической и др.), так и инновационными (креативной, проектной, поисково-исследовательской), которые позволяют ей решать многочисленные проблемы, создавая качественно новые духовные и материальные ценности, формируя визуальную культуру [3]. Становление визуальной культуры у пользователей арт-продуктов осуществляется в результате активного развития психических процессов: восприятия, воображения, памяти на основе творческой деятельности.

Таким образом, современный потребитель художественных ценностей овладевает навыками визуального мышления, с помощью которых раскрываются смысл и значение зрительной информации, закодированной в различных произведениях искусства. Его сформированная визуальная культура становится основой персонифицированного видения разнообразной

картины мира, с осознанием ее многоликости, художественной значимости и ценности зрительных образов и цветовых ассоциаций.

Виртуальный музей смело можно назвать веб-сайтом или гидом по музеям мира, который представляет собрание экспозиций музейного материала. Благодаря таким сайтам у человека есть возможность, не выходя из дома, побывать в различных музеях мира, познакомиться с известными произведениями искусства, расширив свой кругозор. Это пространство с интерактивными возможностями электронных носителей позволяет «перемещаться» по трехмерным залам и знакомиться с объектами виртуального художественного пространства. Главное преимущество этого пространства – доступное и увлекательное получение новой визуальной информации в отличие от пассивного просмотра фотографий и чтения описаний. При этом виртуальный музей будет являться таковым, если он имеет два отличительных момента: систему поиска и виртуальную экскурсию. Просто собрание произведений искусства или документов не является виртуальным музеем.

В глобальной сети Интернет есть почти все известные музеи мира, например, на официальном сайте музея Государственного Эрмитажа есть раздел – «Виртуальный визит», где представлены шедевры коллекций и постоянные экспонаты музея с их описанием. Ранее сложно было предположить, что Эрмитаж попадет в десятку самых посещаемых музеев мира. Интересно, что виртуальные музеи могут выступать в качестве цифрового следа физического музея. Они также могут действовать независимо, сохраняя авторитетный статус, присвоенный Международным советом музеев (ICOM).

Однако эффективное функционирование виртуального художественного пространства под воздействием современных цифровых технологий обусловлена противоречиями между тенденциями развития компьютерного цифрового искусства и недостаточной разработанностью механизмов,

позволяющих пользователю активно использовать познавательный потенциал виртуального художественного пространства, осваивая аудиовизуальную культуру, осуществляя реализацию своих творческих проектов. Тем не менее виртуальное художественное пространство обеспечивает полноценное функционирование и развитие следующих моделей интерактивности: пользователь – пользователь; пользователь – сотрудник организации арт-среды; пользователь – произведение искусства; сотрудник организации арт-среды – произведение искусства.

Следует сказать и об электронных библиотеках, которые помогают найти необходимую информацию по определенной тематике. Они полезны при проектной работе учащегося, при написании научных статей, рефератов, докладов и т.п. Так, библиотека изобразительных искусств (www.artlib.ru) дает возможность создавать различные художественные галереи с публикацией биографий художников, статей про искусство, а также тенденциях современной художественной жизни. Для нас была интересна электронная библиотека (www.booksgid.com), которая содержит информацию о литературе по компьютерной графике и графическому дизайну.

Компьютерная телекоммуникация – это система обмена информацией на расстояния с использованием компьютеров. За последнее десятилетия развитие технических и системных средств, таких как: персональные компьютеры, мобильные средства коммуникации и оперативные системы превзошли все ожидания. Теперь даже самые компактные устройства, характеризуются большими объёмами оперативной памяти и возможностью установления автономной внешней памяти. Они способны к быстрдействию, благодаря технологии эффективного сжатия данных без потери качества и возможности воспроизводить и передавать эти данные на разно платформенные, независимые друг от друга устройства.

Данные свойства телекоммуникаций внедряют в модель образования «цифрового университета» различные инновационные технологии,

автономность обучения, возможности взаимодействия и сотрудничества. Тем самым предоставляя доступ к разнообразной учебной информации не хуже, а порой интенсивнее, чем при традиционном обучении. Так или иначе, компьютерная телекоммуникация влияет на представления, которые занимают центральное место в образном мышлении, обогащая и помогая восприятию учебной информации. Отсюда информационно-коммуникативный компонент арт-среды является условием формирования виртуального художественного пространства, а доминантами современной культуры являются визуальность, обеспечивающая кодирование и декодирование информации в работах с использованием цифровых технологий. Причем активно реализуется процесс создания и применения открытых онлайн ресурсов, начиная от отдельных заданий или тестов до полномасштабных курсов по формированию необходимых компетенций.

Итак, на современном этапе развития художественного образования можно с уверенностью говорить о том, что цифровизация открывает новые возможности формирования и совершенствования профессиональных компетенций будущего художника-педагога средствами цифровых технологий, которые являются не только инструментом расширения их кругозора, но и средой, позволяющей проектировать индивидуальные образовательные и творческие маршруты. Дополним сюда обучение в любое удобное время, возможность из потребителя электронных ресурсов стать создателем, продолжая повышать свою квалификацию в рамках непрерывного образования.

Наконец, цифровизация образовательной среды средствами мобильных и интернет-технологий расширяет горизонты познания художественной культуры, делая их безграничными. В итоге продуктивное применение цифровых технологий сегодня могут стать маркерами высоко квалифицированного художника-педагога, способного свободно адаптироваться в современной цифровой образовательной среде,

одновременно решая комплекс ценностных воспитательно-образовательных функций, приобщая обучающихся к миру искусства на фоне художественно-творческой активности в рамках цифровизации художественного образования.

Список литературы

1. Цифровая экономика Российской Федерации: программа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://static.government.ru/media/files/9gFM4FHj4PsB795v7yLVuPgu4bvR7M0.pdf> (20.02.2021).
2. Измаилов Ш.М., Муродов М.К., Набиева М.А. Роль информационно-коммуникационных технологии и, в частности, мультимедиа процессе обучения // Сборник статей международного научно-исследовательского конкурса «Служение науке» (8 февраль 2021) – Петрозаводск, 2021. – С. 51-59.
3. Катханова Ю.Ф. Цифровая трансформация в художественном образовании. Монография. МЦИИ Omega science. Уфа, 2021. – 221с.
4. Катханова Ю.Ф. Современная визуализация информационного пространства как педагогическая проблема // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования. – III Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. – 2018. С. 272-284.
5. Гудилина, С.И. «Восхождение на гору» медиаобразования [Текст]. «Climbing the Mountain» of Media Education // Российско-американский форум образования: электронный журнал. Russian-American Education Forum. Volume: 6, Issue: 1. 1/05/2014.
6. Кравченко К.А. Пути совершенствования современного художественно-педагогического образования // Философия образования, 2014. № 5 – Новосибирск: Изд. СО РАН, 2014. – С. 117–127.

7. Дронова, Екатерина Николаевна. Технологии дистанционного обучения в высшей школе: опыт и трудности использования / Е.Н. Дронова // Преподаватель XXI век: Общероссийский журнал о мире образования. – 2018. – № 3, ч. 1. – С. 26-34.

© Ю.Ф. Катханова, Т.С. Северова, 2021

УДК 82-293

Глава 2.

ЛИБРЕТТО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Немцова-Амбарян Светлана Николаевна

к. иск-я, доцент, доцент кафедры истории музыки
и музыкальной белорусистики
Белорусская государственная академия музыки

Аннотация: в публикации представлена концепция комплексного анализа либретто музыкально-театральных опусов как итога интерпретационного процесса, возникающего благодаря специфическому художественному восприятию его автора.

Ключевые слова: либретто, музыкально-драматический текст, интерпретация, либреттология, музыкальный театр.

LIBRETTO AS AN OBJECT OF RESEARCH

Nemtsova-Hambaryan Svetlana Nikolaevna

Abstract: the publication presents the concept of a comprehensive analysis of the libretto of musical and theatrical opuses, as a result of the interpretative process that arises due to the specific artistic perception of its author.

Keywords: libretto, musical-dramatic text, interpretation, librettology, musical theater.

Процесс смыслообразования в интермедияльных по своей природе музыкально-театральных жанрах, как справедливо отмечает Г. Ганзбург,

«возникает на стыке вербального и музыкального компонентов как их общий компонент» [1, с. 113], порождая «новую многозначность» (Е. Ручьевская), новый сверхсмысл, фиксируемый в либретто и обладающий специфическими свойствами, отличающими его как от словесного претекста, так и от музыкального текста.

Несмотря на достаточно активное развитие в последние десятилетия либреттологии, существующая в настоящее время гетерогенность подходов к изучению феномена «либретто» (в музыковедении, театроведении, литературоведении) в полной мере отражает его синтетический и во многом противоречивый характер: «музыковеды склонны считать специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов. Филологи – компетенцией музыковедов. Театроведы также избегают данной проблематики» [2, с. 27].

Разница в исследовательских подходах обусловлена, прежде всего, многовариантностью существующих толкований либретто, которая относительно музыкально-театральных жанров понимается как:

- «созданная на основе литературного первоисточника *пьеса*, способная выразить себя музыкой» [3],
- «вербальный *компонент* синтетического литературно-музыкального целого» [2, с. 28],
- «*опера* до оперы» [3],
- «текстовый *проект* хореографической постановки, содержащий детальное изложение сюжета, идеи, конфликта, описание характеров действующих лиц, который служит литературной основой хореографического спектакля» [4],
- «художественное *произведение* в особом, самостоятельном жанре» [5, с. 16],

- «*прикладное литературное произведение*, продукт интерпретации литературно-художественного текста, созданный с учетом законов оперной драматургии» [6, с. 29],
- «вторичный *текст* [...], зависимый в онтологическом, коммуникативно-прагматическом и композиционном отношении от другого текстового целого, самостоятельно существующего вне рамок воспроизводящего его производного произведения» [7, с. 257],
- «вспомогательный» *жанр* (пасынок литературы)» [8, с. 17],
- «интертекстуальная *модель* литературно-драматического первоисточника» [9, с. 34] (*разр. наша* – С. Н.-А.) и др.

Кроме того, содержательное наполнение термина «либретто» демонстрирует тенденцию к расширению за пределы музыкального театра [10, 11] и трактуется подчас как «всякий словесный текст, образующий во взаимодействии с музыкой художественное целое [...] тексты опер, оперетт, мюзиклов, ораторий, кантат, песен, романсов, мелодекламаций» [1, с. 115].

Созданный, как правило, на основе литературного первоисточника, музыкально-драматический текст предстает как *результат процесса интерпретации*, возникающий благодаря специфическому художественному восприятию его автора/авторов. Поэтому неслучайно смысл текста в трансформирующейся исторической действительности, с одной стороны, изменяется при очередной интерпретации, с другой, остается неисчерпаемым. Как справедливо замечал Ю.М. Лотман, «текст, допускающий ограниченное число истолкований, приближается к нехудожественному и утрачивает специфическую художественную долговечность» [12, с. 78]. Это, в свою очередь, способствует многоаспектности исследовательских стратегий в теоретическом осмыслении данного феномена: эстетический, стилистический, психологический и др.

На фоне достаточного объема научных трудов, посвященных проблематике музыкального театра, исследования, в центре внимания

которых оказываются вопросы интерпретации литературного сочинения при создании либретто, весьма малочисленны. Отправным моментом для размышлений о содержательном и процессуальном аспектах *интерпретирования* при создании либретто должны стать этапные работы А. Гозенпуда [13], В. Яковлева [14] и Б. Ярустовского [15; 16; 17], заложившие общие методологические принципы изучения либретто, в первую очередь оперного. В русле интерпретационного подхода лежат и публикации более близкого времени – П. Вайдман [18], С. Гончаренко [19], Т. Гулая [9], И. Мамчура [20], Ж. Ордалиевой [21], И. Пивоваровой [6], Я. Платека [22], М. Раку [23], К. Страды-Янович [24], Е. Чигаревой [25] и др.

Обретение искусством более широких мировоззренчески-интегрирующих функций в художественной культуре XX в., способствует и доминантному значению, и беспрецедентному многообразию интерпретационных моделей. Поэтому художественная интерпретация все чаще понимается как сложный общекультурный феномен, как «процесс и результат создания версии оригинала, или же собственного художественного произведения на основе творческого переосмысления нехудожественных явлений или же «первичного» произведения искусства, который подлежит различным вариантам трансформаций» [26, с. 40]. Это в свою очередь приводит к необходимости комплексного исследования феномена «либретто» на стыке различных гуманитарных дисциплин.

Наиболее перспективными, на наш взгляд, оказываются вопросы, затрагивающие такие аспекты интерпретирующей деятельности, как *особенности воздействия* либреттиста на литературный первоисточник, *процесс становления текста* либретто и *тип интерпретирующей деятельности*, приводящие к созданию нового облика произведения. При интерпретации литературного текста в музыкальном театре, как справедливо отмечает Е. Ручьевская, «полное совпадение плана формы невозможно, как и полное совпадение художественно-содержательного ряда»

[27, с.11], поэтому по отношению к первичному тексту либретто может выстраиваться на основе нескольких *интермедиальных стратегий* (неизменный текст, частично измененный, полностью переработанный с сохранением идеи или новый текст с частичным сохранением идеи).

Для осуществления комплексного анализа процесса художественной интерпретации обозначим **иерархические уровни** – структурные «координаты» литературного прототекста и либретто, являющиеся полем их взаимодействия, обозначив для них (при необходимости) дополнительные специфические исследовательские подходы.

1. Тематический (мотивный) уровень. Тема и мотив, будучи ее наименьшими единицами, фиксируют формулируемый смысл как с позиций формы, так и содержания, поэтому не случайно многие исследователи (эстетики, философы, литературоведы) в настоящее время возвращаются к немного забытому *телеологическому подходу*, который, отличаясь от структуралистских и постструктуралистских методологических оснований изучения и интерпретации текста, отказывается от понимания текста как некой открытой системы. В результате чего текст снова получает некое организующее начало: авторская, художественная заданность, цель, наитие, внутренняя потенция развития и др.

Исходя из этой установки, каждый элемент текста обязан обнаруживать общую устремленность целого, тогда как главным критерием интерпретации выступает «единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов» [28, с. 29], в котором «господствует внутренний тематический смысл» [28, с. 25].

Категория темы, таким образом, играет важную роль в обнаружении общих закономерностей творчества композитора. Принципиально важным оказывается понимание темы как доминантной смысловой составляющей текста, отражающей задуманное художником послание или идею.

Вместе с тем, наличие константных тем и мотивов в опусах того или иного автора позволяет говорить о намеренной их повторяемости, об их самом существенном положении в контексте художественного целого, об их главенствующем значении в трактовке его индивидуального стиля. В таком случае можно говорить о *метаматематическом смысле*, о *метаматематическом единстве*.

2. Жанровый уровень. Определение жанра, будучи одной из т.н. «предтекстовых» стадий в создании либретто, ориентированное на традиции и нормы, которые задают путь соприкосновения двух текстов, проецируется впоследствии на драматургический, сюжетный, композиционный, образный и словесный уровни. Интермедиальность либретто, связанная с адаптацией прототекста к новым условиям, сопряжена с частичным или полным преодолением жанровых особенностей литературного первоисточника.

При этом жанровая специфика, с одной стороны, является отражением выбранной либреттистом интерпретационной стратегии: от скрупулезного следования литературному прототипу, при котором полностью или почти полностью включен словесный текст (это относится к той ситуации, в которой отправной точкой для композитора становятся предпосылки интерпретируемого произведения), до самой обобщенной (например, руководствуясь закономерностями «номерного» типа оперного жанра, автор осуществляет композиционную перепланировку, вводит новые стихотворные тексты).

С другой, объективно возникают совершенно отличные друг от друга проблемы при интерпретации либо «близкого» к музыкальному театру жанра (драма, комедия, трагедия), либо «далекого» (роман, повесть, рассказ, летопись и т. д.).

3. Драматургический. Как справедливо отмечал И. Соллертинский: «никакая самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно» [29, с. 21]. Действительно, с одной стороны,

интерпретационный процесс при создании либретто обусловлен принципами музыкально-театральной драматургии специфического свойства: относительная замедленность сценического действия, предельная событийность и углубление эмоциональной составляющей, максимальный текстовый лаконизм, подчиненности драматического действия законам музыки и особенностям жанра. С другой, особенностями художественного или «концептуального» (М. Арановский) времени, семантически и психологически многослойного: смысл словесного высказывания не тождественен самому себе в контексте музыкальной драматургии, содержащей свои смыслы и подтексты, вступающие в определенную систему отношений со словом. Особых драматургических – *музыкально-хореографических* – средств требует и перевод вербальных текстов в условия хореографического жанра [30, с. 9].

Одними из существеннейших текстообразующих категорий в интерпретационном процессе «литературный текст-либретто» является ***конфликт и событие***.

Поскольку природа конфликта, его глубинные причины лежат в области внутреннего мира героя, то либреттист, предлагая свою интерпретацию первоисточника, может вторгаться не только в трактовку мировоззрения героя, но и, изменяя, например, историческую эпоху, наполнять конфликт дополнительными внутренними или внешними смыслами: (например, на идейном, социальном, нравственном, религиозном, политическом, бытовом, семейном уровнях). Как справедливо замечает по этому поводу П. Пави, «в конечном счете, конфликт определяется не одной только волей драматурга, но зависит от объективных условий описываемой реальности» [31, с. 163].

Как правило, основные виды конфликтов, присутствуя в разной степени в любом прототексте, в зависимости от эпохи, направления в искусстве, и, что особо важно в аспекте интерпретационной деятельности, *художественной индивидуальности* автора либретто и композитора (либо композитора-

либреттиста), выдвигают в качестве доминантного тот ли иной тип конфликта, что явственно проступает на всех этапах эволюционного развития драматургии.

Разрешая (на субъективном, объективном или искусственном /«deusexmachine»/ уровнях) или не разрешая конфликт в финале либретто, автор таким образом моделирует драматургию *закрытой* или *открытой* (как в театре парадокса) формы.

Будучи порождением конфликта, в котором сконцентрирована собственно конфликтная составляющая действия, *событие* предстает как следствие столкновения двух противоположностей (будь то интересы, цели, либо мировоззрения) в одной временной и пространственной плоскости. Определяя границы события, либреттист предопределяет не только дальнейшее становление нотного текста, но и исторической судьбы всего музыкального произведения (постановки, сценографии, актерских возможностей певцов). Поэтому неперенным условием в «сложении» событий должна быть такая их последовательность, чтобы, как говорил Аристотель, «с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» [32, 1451a30].

Причинно-следственное развитие событий, их явление, чередование составляют «склад событий» (Аристотель) или *сюжет*.

4. Сюжетно-фабульный. Сюжет, который мыслится зачастую как некая объективная данность, в сущности, есть результат интерпретации, проникновения в сознание субъекта или «первичного» автора, поскольку разворачивается в сознании интерпретирующего. Исходя из тезиса, что сюжет можно описать, только поняв произведение как завершенное целое, совершенно закономерным становится субъективизм восприятия и, как следствие, множественность возможных интерпретаций.

Сюжет в либретто даже при условии строжайшего следования первоначальному замыслу автора литературного первоисточника практически никогда не остается неизменным, будь то расширение или ограничение системы персонажей, изменение заданного хронотопа, акцентуация на одном из планов исходного текста, аллегоризация исходных смыслов или концентрация (монодраматизация) всего действия.

Для анализа интерпретационных процессов на данном уровне важно понимание, что сюжет не только *композиционно индивидуален* – представляет собой последовательность событий, включающих в себя систему фабул и различные нефабульные элементы (обрамления, описания, рассуждения, характеристики, эпиграфы и пр.), но также *интенционален и телеологичен*.

Телеология текста, с одной стороны, обнаруживает конечную цель, воплощению которой способствует некая «риторическая программа», с другой, выявляет первоисточник этой программы, являющегося инвариантным для значительной численности текстов. Подвергая анализу интерпретацию с этих исследовательских позиций, становится очевидной необходимость *мифологического подхода*, раскрывающего «многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования» [33, с. 787] и позволяющего выявить в конкретном сочинении глубинные культурные смыслы и экзистенциальные представления.

Сегодня уже очевидно, что практически все литературные сюжеты зиждутся на *мифах, мифических сюжетах и мифологемах*, поэтому не случайно проблема взаимодействия художественного текста и мифа, получив разностороннее изучение в трудах как зарубежных (Р. Барт, Н. Фрай, Дж. Фрезер, М. Элиаде, К.-Г. Юнг и др.), так и отечественных (А. Лосев, Ю. Лотман, Е. Мелетинский, А. Потебня и др.) ученых, не теряет своей актуальности и в современных научных исследованиях. Более того, исследование природы мифа в XX-XXI вв. лишь приумножает интерес

к теоретическому осмыслению *мифологического анализа* художественного текста. Так, например, М. Тарасов предлагает систематизацию сюжетов повествовательных текстов, построенную как когнитивный фрейм, и на этом основании обосновывает «сведение» всех мифологических и литературных сюжетов к двум *архисюжетам*:

- *индивидуация* (на основе теории К.Г. Юнга) – в подобных сюжетах герой «осуществляет свой путь к самостоятельности, к отдельности от других людей, строит себя как личность» [34, с. 392];
- *инициация* (связана с социальной апроприацией личности) – в рамках этого сюжета герой «несет себя в мир и отчасти подчиняет этот мир себе, поскольку выдержал борьбу с миром» [34, с. 394].

5. Образный. Исследование интерпретационных процессов на образном уровне демонстрирует великое множество методологических «пропозиций» подходов: можно говорить о художественных образах метаязыке «архетипов» К. Юнга, «Космо-Психо-Логоса» Г. Гачева, «конъюнкций» и «дизъюнкций» И. Смирнова, «деконструкции» Ж. Деррида и др.

Мифологический подход рассматривает образ как *мифологему* – «свернутую сюжетность» (М. Дмитриенко); «мифологический материал» (К.-Г. Юнг); «часть сюжета мифа и упоминание мифического героя» (И. Ломакина); «самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм» (Ю. Вишницкая); «специфический гносеологический образ, константа мифологического мышления, минимальная единица мифологического дискурса, которая сохранила качество мифа» (С. Гуцол); «конкретно-образный, символический способ изображения реальности» (О. Коляда); «стойкие, часто повторяемые в мифологических системах образы и мотивы» (Т. Бовсуновская).

Близкой по аргументации нам представляется система аналитических координат, обоснованная Р. Аладовой [35] согласно триаде «общее –

особенное – индивидуальное» тремя уровнями: *философский, эстетико-психологический* (типы характеров, объединенные образной системой всех видов искусства), *музыкально-театральный* (многоуровневая подсистема, вбирающая в себя амплуа, театральную функцию, музыкально-драматическую характеристику).

Принципиально важным в процессе анализа интерпретации будь то определенного образа, либо образной системы представляется обнаружение в них концептуально-значимой и периферийной семантики (определение смыслового ядра и периферии образа, его доминирующих и факультативных свойств, актуализирующихся в тексте либретто) методами анализа, получившими широкое распространение в *лингвокогнитивистике*, где в качестве базового понятия позиционируется **«концепт»** («лингвокультурема») и его составляющие.

Так, выделяются следующие взаимодополняют друг друга модели изучения концептов:

- *архетипная* модель понимает концепт, с одной стороны, как феномен максимально обобщенный, с другой, как явление эмоционально-образное, сокрытое в недрах сознания, олицетворяясь в усеченном виде в неким понятии, представлении либо в значении слова [36, с. 21];
- *инвариантная* модель мыслит концепт как максимально возможное обобщение, содержательный инвариант языковых частей определенной сферы семантики, первосмысла, который при коммуникации дополняется содержательными аспектами многообразия форм, существует в границах семантической структуры слова и служит основой для развития всех содержательных форм лексических единиц [37, с. 33];
- *контекстуальная* модель представляет концепт наподобие конструкта, который управляет всем дискурсом и отвечает за целенаправленную комбинаторику отобранных ситуационных моделей;

- *когнитивная* модель подчинена систематизации, сохранения и применения когнитивных знаний, воспроизводимых с помощью языкового тезауруса.

Таким образом, художественный образ или художественный концепт в тексте либретто выступает в качестве одной из единиц, реализующей творческое индивидуально авторское восприятие мира.

6. Композиционный. Драматургическая композиция представляет собой, с одной стороны, организацию и упорядочивание текста либретто, с другой, выступает «законом» построения в нем уровня смыслов.

Основными элементами в выстраивании композиции является *принцип повтора*, создающий определенные ритмические ряды, и *принцип контраста*, нарушающий этот повтор, которые всегда имеют смысловое значение, а в некоторых случаях достигают семантического.

Располагая основные, определяющие фабулу либретто события в определенном порядке, согласно закрепившимся структурным единицам (пролог, экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог), автор конструирует один из видов композиции:

- *линейная* – наиболее распространенная, подразумевающая последовательную смену частей композиции;
- *обратная* – с располагающимися линейно частями в обратном порядке;
- *кольцевая* – при которой действие начинается с того, чем в итоге и закончится;
- *монтажная* – подразумевающая наличие объединенных общим смыслом нескольких сюжетных линий, которые образуют сюжетное целое за счет монтажа;
- *коллажная* – имеет в основе традиционную структуру (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), однако каждая из структурных составляющих композиции представляется отдельной историей:

- *парадоксальная* – подразумевающая «перевертывание» перспективы и смещение драматической структуры с преднамеренной деформацией согласованной композиционной целостности, оголяющей смысловую и художественную конструкцию.

Таким образом, мы видим, что одни и те же структурные единицы, представленные в литературном первоисточнике, в зависимости от выбранной либреттистом типа композиции, может обретать совершенно разные формы, расширяя интерпретационные стратегии.

7. Словесный. Словесный уровень текста либретто (слово понимается в данном случае шире лексики, хотя и включает ее) представлен лексическими образованиями, единицами текста, обладающими в конкретных условиях определенным семантическим значением и функцией. Будучи непосредственно связанным с сюжетно-фабульным уровнем подобно оси координат, где словесный уровень становится вертикальной осью, а сюжетно-фабульный – горизонтальной, их взаимодействие создает многомерные текстовые структуры.

В настоящее время сложились разные подходы к функциональному толкованию словесной составляющей в либретто. Так, например, Е. Приходовская, осмысливая музыкально-драматический текст, как модель-аттрактор, представляет его как совокупность нотно-вербального текста (под вербальным текстом подразумевается текст либретто) и «визуального параметра» (исследователь сюда включает авторские пометы и ремарки).

По мнению автора, «несмотря на то, что авторские ремарки в клави́ре (партитуре) выражены вербальными средствами, они не должны рассматриваться как часть нотно-вербального текста, так как в аудиовизуальном (непосредственно обращённом к адресату) воплощении они реализуются как визуально воспринимаемые детали» [38, с. 79].

Исследователь предлагает иерархическую классификацию визуальных параметров, представленную блоками «сценическое пространство» и

«визуальные характеристики персонажей», каждый из которых, в свою очередь, имеет статические и динамические параметры.

В этом смысле созвучными нашему пониманию слова в музыкально-драматическом тексте, оказываются исследовательские позиции авторов, понимающих под либретто весь текст, который в зависимости от конкретного музыкально-театрального жанра (опера, балет, оперетта, мюзикл) может выполнять различные функции. Наиболее полно словесный уровень представлен в оперном либретто, поэтому для понимания механизма проявления интерпретации необходимо обозначить типы слова, которые определяют подход к переработке слова литературного первоисточника.

Так, вслед за классификацией, предложенной И. Пивоваровой [39], мы в зависимости от роли в тексте выделяем *слово звучащее* и *слово сопутствующее*.

Звучащее (пропеваемое или произносимое певцом) слово составляет интонационно-содержательную сторону музыкально-драматического текста, которое с точки зрения его тинктуры подразделяется на рифмованное, ритмованное и слово со свободной метроритмикой.

Кроме обозначенных ранее семиотического, герменевтического и интертекстуального подходов к исследованию текста, в отдельных случаях исследование интерпретационных стратегий на словесном уровне требует обращения к методам *литературной ономастики*, поскольку имена собственные способны выступить в качестве доминант смыслообразования музыкально-драматического текста, понимаемые как «преимущественный способ маркировки и вхождения интертекста» [40, с. 139]. На наш взгляд, изучение имен собственных в аспекте интертекстуальности представляет возможность не только более глубокого понимания содержания произведения, интенций либреттиста, но и раскрытия сущности имени как сложного языкового знака. Дешифровка имени собственного, в свою очередь, позволяет эксплицировать скрытые смыслы: узреть стоящий за ним предтекст и

подтекстовую информацию. Выявление в музыкально-драматических текстах «неочевидных смыслов» (Т. Николаева) с помощью онимов приводит, таким образом, к расширению интертекстуальных связей.

Сопутствующее слово представлено в тексте либретто ремарками, комментариями, характеристиками персонажей. Сопутствующее слово не звучит со сцены, но способствует созданию интерпретации сочинения, приближенного к замыслу автора, и потому выделено в обособленный слой словесного текста.

Кроме традиционных («служебных») ремарок, отмечающих выход и уход персонажа, указывающих место и обстановку действия и др., важное место в опере занимают лирические и психологические, включаясь в образный план как часть целого и не только выражая эмоциональную сторону сценического действия, задают тональность авторскому высказыванию.

Кроме словесно-музыкальной формы, подразумеваемое слово действует на уровне литературного текста. Элементы словесного текста, заимствованные у другого автора, вызывают образно-смысловые аллюзии, включая таким образом дополнительный образный план в канву сочинения, представляя собой явление интертекстуальности. В этом аспекте специального рассмотрения требует музыкальная семантика.

Таким образом, либретто, возникая как объединяющий вербальный и музыкальный пласты музыкально-драматического текста компонент, имеет характерные приметы, отличающие его, как от словесного авантекста, так и от музыкального текста.

Существующий в настоящее время плюрализм исследовательских стратегий вызван, прежде всего, амбивалентностью в понимании феномена либретто. С нашей точки зрения, наиболее перспективными представляются направления изучения либретто, в центре которых находятся осмысление проблем, связанных со спецификой влияния либреттиста на словесный

претекст, процесс становления текста либретто и тип интерпретирующей деятельности.

Процесс художественной интерпретации в свою очередь может быть исследован посредством комплексного анализа с опорой на выделенные иерархические уровни: тематический (мотивный), жанровый, драматургический, сюжетно-фабульный, образный, композиционный, словесный.

Список литературы

1. Ганзбург Г.И. Шубертоведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции. – М.: Прест, 1997. – С. 111-115.
2. Ганзбург Г.И. Либреттология: статус и перспективы // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 27-34.
3. Димитрин Ю. Опера до оперы. – Режим доступа: http://www.ceo.spb.ru/kon_lan/before_opera. – Дата доступа: 25.11.2020.
4. Елизаров А.В. К проблеме либретто в современной хореографической постановке. – Режим доступа: http://www.ceo.spb.ru/libretto/kon_lan/ogl.shtml. – Дата доступа: 05.01.2021.
5. Городецкий С. Либретто советской оперы // Советская музыка. – 1940. – № 2. – С. 16-21.
6. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дисс... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. – Магнитогорск, 2002. – 265 с.
7. Патяка П.В. К рассмотрению типа текста «оперное либретто» в немецкоязычном дискурсе «оперное искусство» (язык) // Вестник Санкт-петербургского университета. – 2009. – Сер. 9. – Вып. 3. – С. 251-257.

8. Вайсштайн У. Либретто как литература // Либреттология. Восьмая нота в гамме. Сборник статей: учебное пособие / Ю. Димитрин, А. Стеценко (составление); Г. Ганзбург (предисловие). – СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – С. 17-26.
9. Гулая Т.Н. Оперное либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Саранск, 2006. – 190 с.
10. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. – М.: Сов. композитор, 1974. – 391 с.
11. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
12. Лотман Ю.Н. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
13. Гозенпуд А.А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Н.А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто // Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма. В 2-х томах. Т. 1. – М.: АН СССР, 1953. – С. 208-251.
14. Яковлев В.В. Чайковский в поисках оперного либретто // Музыкальное наследство. – Вып. I. – М.: Музгиз, 1935.
15. Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. – М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. – 242 с.
16. Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1971. – 358 с.
17. Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1978. – 261 с.
18. Вайдман П. Работа П.И. Чайковского над рукописью либретто «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. – Ижевск: Удмуртия, 1980. – 232 с.

19. Гончаренко С.С. К методологии анализа оперного текста // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы межд. науч.-практич. конференции 25-29 авг. 1997 г. / Ред. Казанцева Л.П.; Сост. Волкова П.С. – Астрахань, 1997. – С. 204-210.
20. Мамчур И.А. Драма и музыкальная драматургия оперы. К проблеме взаимодействия литературной и музыкальной драматургии в украинской советской опере: дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1978. – 201 л.
21. Ордалиева Ж.С. Пьеса как источник оперного спектакля: Драматургия Г. Мусрепова в казахской опере: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996. – 180 с.
22. Платек Я. «Книжечка» для музыки // Сов. музыка. – 1980. – № 11 – С. 35-46.
23. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. – 1999. – № 2. – С. 9-21.
24. Страда-Янович К. Пушкин, Чайковский, Мейерхольд. «Пиковая дама» – повесть и опера: Докл. на пушкинской конф, в Вероне, 5-6 ноября 1999 г. – Режим доступа: <https://rusmysl.ru/2000Long2/dokl4331281-2000Sent07.html>. – Дата доступа: 18.09.2019.
25. Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: Диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. – М.: Моск. гос. консерватория, 2000. – С. 37-53.
26. Колесник Е.С. О значении понятия «художественная интерпретация» // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2014. – № 9. – С. 37– 41.
27. Ручьевская Е.А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. – СПб., 1998. – С. 8-154.

28. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. – М.: Худ. лит-ра, 1972. – 542 с.
29. Соллертинский И. Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Сов. музыка. – 1941. – № 3. – С. 21-31.
30. Ванслов В.В. Балет как синтетическое искусство // Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – С. 7-37.
31. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
32. Поэтика. Риторика / Аристотель; [Вступ. ст. и коммент. С.Ю. Трохачева; Пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. – СПб.: Азбука, 2000. – 346 с.
33. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин. – СПб.: Искусство-СПб., 1995. – С. 786-813.
34. Тарасов М.И. «Сюжет-идея» и его лингвокогнитивная интерпретация // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. – 2019. – № 19. – С. 389-400.
35. Аладова, Р.Н. Образ женщины в белорусской большой опере последней трети XX в.: типологический аспект // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2016. – № 28. – С. 73-77.
36. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. – Вып. I. – Архангельск, 1997. – С.11-35.
37. Омельченко С.Р. Концепт и семантика слова // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы междунар. симпозиума. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 31-33.
38. Приходовская Е.А. Модель-аттрактор оперы как завершающая стадия работы композитора над творческим проектом // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 390. – С. 78–81.

39. Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : дис. ... к. иск.: спец. 17.00.02. – Магнитогорск, 2002. – 266 с.

40. Бологова М.А. Текст и смысл: стратегии чтения // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 133-141.

УДК 75.059:378.096

Глава 3.
ВИРУСНОЕ ИСКУССТВО: КОРОНАВИРУС COVID-19
ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ STREET ART

Акименко Галина Васильева

кандидат исторических наук, доцент, доцент

Селедцов Александр Михайлович

доктор медицинских наук, профессор, заведующий кафедрой

Кирина Юлия Юрьевна

кандидат медицинских наук, доцент

Начева Любовь Васильевна

доктор биологических наук, профессор, заведующий кафедрой
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный медицинский университет»

Аннотация: В статье рассматриваются различные аспекты деятельности стрит-артеров в условиях пандемии коронавируса и режима самоизоляции. Анализируются различные формы и виды арт-коммуникаций и особенности изобразительного искусства на улицах в период пандемии COVID-19.

Ключевые слова: стрит-арт, пандемия, психология, личность, муралы.

VIRAL ART: CORONAVIRUS COVID-19 IN THE EYES
OF ARTISTS STREET ART

Akimenko Galina Vasilieva

Seledtsov Alexander Mikhailovich

Kirina Yulia Yurievna

Nacheva Lyubov Vasilievna

Abstract: The article examines various aspects of the activities of street artists in the context of the coronavirus pandemic and the self-isolation regime. Various forms and types of art communication and features of fine art on the streets during the COVID-19 pandemic are analyzed.

Key words: street art, pandemic, psychology, personality, mural.

Пандемия коронавируса COVID-19 и связанные с ней социальные, политические, психоэмоциональные изменения в жизни людей не могли не найти отражения в искусстве. Поиск способов развлечь себя и поддержать остальных, испытать чувство сопричастности и единения вдруг побудили многих переключиться на переосмысление происходящего в креативном ключе.

Вынужденная изоляция весны и осени 2020 г. стала импульсом для творчества художников по всему миру. Летописцы нового времени, они моментально переносили на холст, бумагу, 3D-принтер витающие в воздухе идеи, страхи, ожидания, надежды. Людям хочется скорее вернуться к жизни «как раньше» и забыть пандемию как страшный сон, но в искусстве она уже оставила свой след, и коллекция корона-арта становится одним из главных и точных свидетельств произошедшего.

Искусство и творчество помогают снять внутреннее напряжение, улучшают индивидуальное и коллективное самочувствие. З. Фрейд, например, предполагал, что художник благодаря высокоразвитой способности к сублимации переключает энергию низших влечений на художественную деятельность [1]. Тем самым, избегает невроза и помогает своим зрителям, читателям, слушателям освободиться от их внутренних напряжений. Самоизоляция, карантин, коронавирус, работа врачей в тяжелейших условиях стали не только частью ежедневной новостной повестки, но и нашли отражение в творчестве художников по всему миру.

Напомним, что коллективное творчество и производство искусства на протяжении веков объединяло людей, носило не только сакральную, но и важную рекреационную функцию. От наскальной живописи до средневековых мистерий и площадного театра, праздников урожая и тому подобное – народное творчество и коллективное производство культурных ценностей поддерживало человечество тысячелетиями, но сегодня эти практики оказались лишними в мегаполисе, в котором многие из нас так несчастны.

Когда почти год назад весь мир вдруг ушел на самоизоляцию, творческие индустрии сориентировались очень быстро. Музеи принялись запускать виртуальные экскурсии. Повсюду – от Аргентины до Канады и России – начали организовывать культурные мероприятия, ради которых не нужно выходить из дома. Театры стали транслировать спектакли онлайн, музыканты – заводить коллаборации в TikTok, художники – устраивать мастер-классы в режиме реального времени, а дизайнеры – салоподобные диджитал-презентации.

В борьбе с общим врагом люди, наконец, ощутили насколько в действительности разобщенными, индивидуалистскими мы были, насколько важна солидарность на местах и развитие коммуникативных практик, пускай даже на расстоянии. И здесь коммуникативная природа искусства приходит на помощь для выстраивания с его помощью разветвленных социальных связей, достижения взаимопонимания и трансляции эмоций.

Не остался в стороне от художественной проработки ситуации с пандемией и стрит-арт. Работающие в жанре стрит и паблик арта пытались осмыслить происходящие трансформации в режиме реального времени. Актуальные граффити продолжают появляться на стенах Англии, Италии, США, России и других стран. Художники по всему миру отреагировали на пандемию COVID-19, создав привлекательное уличное искусство с коронавирусом. Маски для лица, туалетная бумага и сам коронавирус

(или SARS-CoV-2) – все это общие темы в уличном искусстве, в то время как некоторые работы дают советы о том, как оставаться здоровым.

Показательно, что тема коронакризиса получила свое художественное развитие по мере того, как разворачивались события и менялось восприятие происходящего. Сначала стрит-арт художники с юмором изображали нового врага человечества и иронизировали над туалетно–бумажной и продовольственной паникой, которая настигла почти все, даже самые развитые страны (Рис.1,2).

**Рис. 1. Лондон. Фрагмент мурала
в Граффити-туннеле.**

Фото: М. Арендт

**Рис. 2. Без названия.
Тель-Авив.**

Фото Р. Карапетян (#TAG)

Затем стрит-артисты повсеместно перешли к осмыслению понятия изоляции, «социального дистанцирования» и ношению масок, часто создавая полезные и информативные граффити. А в последнее время все больше прославляют медицинских работников и их высокую миссию. В начале мая 2020 г. свою очередную работу, созданную в условиях изоляции и посвященную медицинским работникам, опубликовал в Instagram, пожалуй, самый известный британский уличный художник К. Бэнкси. Она называется

«Game Changer». В руках у мальчика новый супергерой, а Бэтмен и Человек-Паук выброшены в мусорную корзину. «Игра изменилась», – подписал пост стрит – артер (Рис.3).

Рис. 3. К. Бэнкси. Игра изменилась

Работа появилась в больнице города Саутгемптон в Великобритании. К ней художник приложил записку. Он поблагодарил врачей за работу и пожелал, чтобы его рисунок сделал это место ярче. Картина К. Бэнкси пробыла в больнице до осени, после чего ее выставили на продажу с аукциона. Вырученные средства художник пообещал направить Национальной службе здравоохранения Великобритании.

К. Бэнкси известен и своими актуальными граффити на социально-политические темы. Они неожиданно появляются в разных уголках мира, а художник тщательно скрывает свою личность. Творчество уличного

художника К. Бэнкси ныне было занесено в список защищаемых объектов. Многие работы стрит-арт художника К. Бэнкси стали достоянием Великобритании [2].

Одно из произведений уличного искусства Бэнкси оказалось переделанным. Первоначально нарисованная в 2014 году «Девушка с проколотой барабанной перепонкой» стала «Девушкой с маской для лица» (Рис.4). Вполне вероятно, что изменения внес кто-то другой кроме самого Бэнкси.

**Рис. 4. «Девушка с маской для лица» по мотивам картины Яна Вермеера.
Бристоль (Англия). К. Бэнкси**

Самый главный уличный художник К. Бэнкси соблюдал самоизоляцию. Он выложил в свой инстаграм фотографию граффити с крысами, устроившими беспорядок в ванной (Рис.6). Впрочем одну недолгую вылазку в метро он все же совершил. Ему удалось нарисовать серию крыс, распыляющих дезинфицирующее средство для рук и играющих с масками (Рис.5). Работа прожила не очень долго, ее убрали в течение нескольких часов.

**Рис. 5. К. Бэнкси.
Крысы в метро**

**Рис. 6. К. Бэнкси.
Беспорядок в ванной**

Уже в первые месяцы пандемии уличные художники по всему миру вышли на тихие улицы и оставили после себя яркие, заставляющие задуматься, забавные комментарии к кризису. Многие повторяли ту же мысль, что и К. Бэнкси, что медсестры и передовые работники здравоохранения являются настоящими героями в этом кризисе. Это можно увидеть в новой работе амстердамского уличного художника FAKE, чья фреска «Супер медсестра!» изображает медсестру в маске с логотипом Супермена (Рис.7). «Супер-медсестра» FAKE – еще одно из тех привлекательных изображений, которыми делятся по всему миру.

Рис. 7. FAKE «Супер медсестра!»

Рис. 8. Портрет Ильдефонсо Деку

На автостоянке музея Квинса был нарисован временный портрет Ильдефонсо Деку (Рис.8). Врач – латиноамериканец, он умер в первые дни болезни в городе. Портрет-дань уважения художника медицинским работникам, которые рискуют своей жизнью. Джерада тоже хотел обратить внимание на то, что уровень смертности часто был выше в испаноязычных и чернокожих общинах.

Стрит-артер Аксе из Манчестера хорошо известен своими портретами уличного искусства, которые регулярно появляются на улицах его родного города.

Рис. 9. Медсестра.
Стрит-артер Аксе

Рис. 10. Медсестра.
Питер Барбер. Манчестер

Его изображение медсестры появилось на стене ресторана «Мандарин» в Северном квартале в мае 2020 года. Глядя прямо перед собой, она изображена в халате с маской и нимбом, висящим над ее головой (Рис.9).

На второй фреске из Манчестера изображен портрет Мелани, написанный Питером Барбером (Рис.10). Медсестра, она снова изображена в

халате и маске для лица. На основе фотографии Джоанны Черчилл, которая сама является практикующей медсестрой, а также фотографом. Снимок был сделан в марте 2020 года и первоначально экспонировался в Национальной портретной галерее. Он был воссоздан в Северном квартале в рамках общественной выставки «Стой смирно» [5].

На тему эпидемии успели ярко высказаться художники в Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах. Антикоронавирусное граффити создали художники из питерской арт – группы HALVAN. Как никогда актуальным в условиях самоизоляции оказалось стихотворение Иосифа Бродского «Не выходи из комнаты». Появились даже новые переводы этого стихотворения на другие языки, а строчки из этого произведения выучили и те, кто не увлекался поэзией – призыв оставаться дома звучал почти как пророчество. Канонический фотопортрет самого автора в защитной маске появился на стене неподалеку от Севкабель – порта (Рис.11).

Рис. 11. Граффити «Не выходи из комнаты».
Санкт-Петербург. Фото: vk.com/halvahfabric

В начале апреля 2020 года ВОЗ сообщила, что сейчас разрабатываются больше ста различных вакцин от COVID-19. По этому поводу итальянский художник Дарио Гамбарин, прославившийся работами в стиле ленд-арт, создал огромное стилизованное изображение российской вакцины от коронавируса «Спутник V» и посвятил эту работу всем исследователям, которые занимаются поиском вакцины (Рис. 12). При создании своих произведений Д. Гамбарин использует трактор. Он называет такие работы экологичными и эфемерными: они, согласно природному циклу, исчезают через 7–10 дней.

Рис. 12. Дарио Гамбарин. 2020

Теперь, когда некоторые страны постепенно открываются, мы видим своеобразную летопись пережитого – попытку художников осмыслить привычное прошлое и неведомое будущее, которое уже стали называть новым словосочетанием – «пост-ковидный» мир. За последние десятилетия – эпоху развитой «экономики впечатлений» – стрит-арт во многом превратился в явление мейнстрима, а подчас приобрел даже оттенок ангажированности. Этим неперменным атрибутом городской среды заинтересовались муниципальные власти, по всему миру появились многочисленные гигантские муралы и росписи (Рис. 13,14.15).

**Рис. 13. Мурал,
посвященный врачам,
г. Павлодар**

**Рис. 14. «Сейчас и
навсегда»
Тристана Итона в
Нью-Йорке**

**Рис. 15. Мурал
Франко Риволли
на итальянской
больнице**

Маска стала одной из эмблем пандемии. Так как в опустевших европейских городах многие арт-объекты, не утратив актуальности и остроты момента, маски были мастерски вписаны в локальный контекст. Как, например, один из памятников в центре Вены был надежно защищен изящными масками от свирепого вируса (Рис.16).

**Рис. 16. Памятник драматургу и актеру Ф. Раймунду, Вена.
Фото: Голназ Башири**

Массовой формой психологической защиты от гнетущей тревоги как для людей, серьезно озабоченных реальной ситуацией, так и для так называемых COVID – диссидентов стало народное юмористическое творчество в социальных сетях в разгар пандемии коронавируса 2020 г.

Художники использовали самые узнаваемые образы в своем уличном искусстве. Представляя их с помощью маски, они обеспечивали людям реальную связь с миром, который мы так хорошо знаем. Пример – «Будда в маске» партизанского граффитиста Тайлера, созданный недалеко от Мумбаи в Индии (Рис.17). Данный пример яркое свидетельство тому, что даже самые почитаемые в мире изображения не защищены от вирусного искусства.

Рис. 17. «Будда в маске». Тайлер. Мумбаи. Индия

Изображение поцелуя в маске с недавних пор стало новым «Господи! Помогите мне выжить среди этой смертной любви» (знаменитый граффити Дмитрия Врубеля в Берлине) (Рис. 18).

Рис. 18. «Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви».

Берлин

Вид поцелуя в масках цепляет зрителя своей абсурдностью и глубиной чувства одновременно. Это и тема запретной любви, и отсылка к потенциальной опасности любых социальных контактов, и попытка удержать баланс между сильной привязанностью к близким и заботой об их безопасности. Всё сливается в единую композицию, которая украшает одну из улиц в Брюне (Рис.19). Мы увидим его ещё во многих произведениях уличного искусства в разных интерпретациях (Рис.20).

Рис. 19. Брюне, Норвегия.

Художник Побель

Рис. 20. Венис – Бич (США).

Художник Пони Уэйв

Пестрота жанров и настроений, смешение героического и комического, спонтанный переход от серьезности в осознании и осмыслении проблемы к ее смеховой интерпретации, отражающаяся в актуальном искусстве заставляет задаться вопросом о психоэмоциональной природе этого явления, психологических механизмах, лежащих в его основе.

Французский философ, социолог, Жильбер Дюран, друг и ученик К.Г. Юнга, в своих работах рассматривает вопросы о страхе смерти и страхе перед временем. С точки зрения Ж. Дюрана, человек, используя культурные инструменты (символы, образы, знаки, ритуалы, искусство), старается победить смерть и время [1]. Искусство при этом выступает, как один из способов устранить страх смерти.

В психоаналитической теории продуктивной для анализа современной ситуации может послужить концепция сублимации в постфрейдисткой трактовке, преодолевающей узко сексуальный подход к ее интерпретации, включающий в сублиматорный процесс другие комплексы переживаний, в частности чувство страха, обладающее мощным энергетическим индексом.

Сублимация описывается как один из механизмов психологической защиты, представляющий собой процесс, при котором любые импульсы, оцениваемые человеком как враждебные или тревожащие, трансформируются в социально допустимые формы поведения. Это позволяет их реализовать, хоть и превращенным, компромиссным или частичным способом.

Все механизмы психологической защиты помогают человеку справляться с чувством тревоги различного генеза, но именно сублимация выступает как наиболее адаптивная, так как она приводит к результатам, не наносящим ущерба социальному «Я» личности. Исходя из позиции психоанализа, искусство, художественное творчество представляет собой один из видов сублимации, когда переживания автора сублимируются в живописные, музыкальные, литературные образы.

Так, в направлении психотерапии, которое называется арт-терапия, сублимация вступает как базовое понятие и далеко выходит за границы первоначально установленные автором концепции З. Фрейдом [4].

Искусство способствует выражению и разрешению конфликта между нашими инстинктивными желаниями и ограничительными требованиями социума. Художественное творчество (в первую очередь – изобразительное) условно легализует и позволяет выразить чувства гнева, ненависти, боли, обиды, тревоги и страха, и таким образом гармонизировать психическое состояние через возможность самопонимания и психоэмоциональной разрядки.

Содержания (чувства, эмоции, комплексы) «Я» человека находят отражение в образах, когда он делает зарисовки, пишет картины или лепит, в ходе чего происходит разрядка энергетических блоков негативных эмоций, переход энергии токсичных переживаний в энергию творческого «делания», движения, и как следствие достижения состояния освобождения, внутреннего равновесия.

Кроме того, «овнешление» (от «сделать внешним»), экстериоризация объекта тревоги или самого негативного переживания понижает уровень напряженности эмоциональных реакций, приносит субъективное чувство облегчения, а порой и переживания, которые можно отнести к разряду катартических. Художественные визуализации (картины, скульптура) позволяют придать нашим внутренним переживаниям, фантазиям и даже мучительным фантазмам образную, символическую форму, вследствие чего происходит по меньшей мере частичное освобождение от них. Не случайно «король ужасов» английский кинорежиссер Альфред Хичкок в одном из своих интервью говорил: «Единственный способ для меня избавиться от страхов – снять о них фильм» [2].

Со времен У. Джеймса в психологии известно утверждение о том, что даже принудительная улыбка (улыбка не соответствующая внутреннему

состоянию человека, вызванная внешним стимулом), способствует оптимизации психоэмоционального строя личности. Такое же воздействие оказывает художественный визуальный ряд [3].

Одним из самых популярных интернет-мемов стала лаконичная картинка с надписью «Мир еще не знал такой веселой пандемии» (Рис.22).

Архетипическая природа такого поведения выражается и в народных пословицах и поговорках: «Веселье – от бед спасенье», «Кто умеет веселиться, того горе боится» и т.д. Смех выступает как своего рода обезболивающее и успокоительное средство, с ним легче преодолеть тревогу и дискомфорт.

В разгар пандемии на Флиндерс-лейн в Мельбурне появилась расклейка в стиле поп-арта – это сатирический взгляд на любовь. Женщина, медсестра, убита горем после того, как увидела, что ее любовник не подчиняется правилам социального дистанцирования (Рис. 21).

**Рис. 21. Расклейка
на Флиндерс-лейн в Мельбурне**

**Рис. 22. Мир еще не знал такой
веселой пандемии**

Перевод внешней по природе, неопределенной по масштабу (особенно – на первом этапе) и последствиям, внезапной и вследствие этого демобилизующей угрозы (эпидемия коронавируса) в тревожащий,

вызывающий напряжение, вынужденный, но компонент повседневной жизни людей, освоение нового пространства бытия (в трагической, трагикомической, юмористической смеховой, пародийной форме) – это функция, которую сознательно (и бессознательно) в условиях пандемии выполняет искусство в любых его формах (от классики до лубка, от граффити до интернет-мемов).

Выводы. Искусство улицы – это область чувств и настроений в форме их непосредственного переживания. Мирочувствование стрит-арт происходит благодаря диалогу, событийности. При этом искусство воспринимается не просто как внешнее для человека, а как пережитое, как часть «Я» личности. В период пандемии COVID-19 стрит-арт стал важной сферой межличностного общения, диалога «от личности к личности», выражением социальных чувств, способом социализации и гуманизации человека.

Список литературы

1. Акименко Г.В., Кирина Ю.Ю., Начева Л.В., Селедцов А.М. Изобразительное искусство пандемии: как эпидемии вдохновляли художников. Вестник общественных и гуманитарных наук. 2021;2(2):44-64.
2. Бэнкси (Banksy). [Электронный ресурс]. – URL: <https://crossarea.ru/street-art/artists/banksy/>. (дата обращения 17.09.2021).
3. Заховаева А.Г. Психология личности и психология искусства // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – № 10-3. – С. 437-439; URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=4225> (дата обращения: 23.09.2021).
4. Зигмунд Фрейд о природе художественного творчества. [Электронный ресурс]. – URL: <https://music-education.ru/igmund-frejd-o-prirode-hudozhestvennogo-tvorchestva/>. (дата обращения 17.09.2021).
5. Кастер, Г. Коллаборация, искусство и субкультуры [Электронный ресурс]. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>

УДК 738.1

Глава 4.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В КИТАЙСКОЙ
ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ ПЕРИОДА ДИНАСТИИ ЮАНЬ**

Дун Сяосинь

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация: В статье говорится о том, что керамика династии Юань унаследовала традицию фарфора династии Сун, мастера фарфора династии Юань представили новые материалы и методы исламского керамического искусства в Западной Азии, создав новые разновидности фарфоровых изделий. Также освещается вопрос художественного образа музыканта, изображенного на керамических изделиях, который объединяет в себе живое созерцание, дается коллективная интерпретация и описывается региональная оценка. Автор приходит к выводу, что изображение музыкантов в фарфоровой пластике периода династии Юань имело свои особенности: фигурки этого периода не выполнялись в типичном для обозначенного времени бело-синем цвете, они представлены в оттенках красного и зеленого цветов и отражают музыкальные предпочтения монгольских правителей, которые царствовали в Китае (духовая и ударная музыка: лимбэ, цуур, ёчин (янцин), барабаны).

Ключевые слова: китайский фарфор, фарфоровая пластика, династия Юань, художественный образ, образ музыканта.

ARTISTIC IMAGE OF A MUSICIAN IN CHINESE PORCELAIN PLASTIC OF THE YUAN DYNASTY

Dong Xiaoxin

Abstract: The article claims that Yuan Dynasty ceramics inherited the Song Dynasty porcelain tradition, Yuan Dynasty porcelain masters introduced new materials and methods of Islamic ceramic art in Western Asia, creating new varieties of porcelain. It is argued that the artistic image of the depicted musician in/on ceramics combines vivid contemplation, its collective interpretation and regional appreciation. The author comes to the conclusion that the portrayal of musicians in porcelain sculpture of the Yuan Dynasty period had its own peculiarities: the figures of this period were not executed in the typical blue and white bloom for the indicated time, they are presented in shades of red and green and reflect the musical preferences of the Mongol rulers who reigned in China (wind and percussion music: limbe, tsuur, yochin (yangqin), drums).

Key words: Chinese porcelain, porcelain sculpture, Yuan dynasty, artistic image, the image of a musician

Прикладное искусство является особенно уникальным в связи с тем, что оно интегрировано в быт, в повседневную культуру значительной части, если не всего населения, при том, конечно же, что существует и элитарное прикладное искусство, и экспериментальные его направления, и специализированные сегменты, связанные с определенными сферами жизни и деятельности, например, с религиозными практиками.

Из всего многообразия форм прикладного искусства керамика функционально-бытового и декоративного назначения представляет собой

наиболее богатое поле исследований, демонстрируя великое многообразие культурных смыслов (кодов) [1], [7], [10].

Фарфор в Китае на протяжении веков являлся излюбленным предметом коллекционирования, однако стоимость древнего фарфора и изделий государственных мастерских была баснословной, поэтому частные коллекционеры не могли позволить себе их покупку. Мелкая фарфоровая пластика получила особое значение в современном искусствоведении: ее художественный язык отличался оригинальностью, она прекрасно дополняла мебель и сочеталась с окружающей средой, получив благодаря этому признание коллекционеров. Являясь предметом национального наследия, она оказалась доступной для широкого круга любителей фарфорового искусства [4], [9].

Династия Юань (1271–1368) была переходной эпохой в развитии китайского фарфора. Когда монголы вторглись на китайские земли с севера, многие гончары бежали на юг, что способствовало развитию технологий южных обжиговых печей. До династии Юань большинство областей производства керамики находились на севере, в основном производя монокроматическую глазурь. Производственный центр Юаньши переместился на юг, установив производственную схему с Цзиндэчжэнь в качестве центра и другими печами на севере и юге. В настоящее время некоторые эксперты предполагают [6], что во времена династии Юань существовало два центра китайской фарфоровой промышленности, а именно Цзиндэчжэнь и Лунцюань. Но независимо от того, есть ли один или два центра, нет сомнений в том, что основные промышленные мощности по созданию фарфоровой продукции во времена династии Юань находились на юге.

Трехтысячелетняя эра селадона открыла новую эру фарфора, когда китайская керамика была в основном окрашена глазурью. Эти новые изобретения заложили прочную основу для дальнейшего развития керамики династий Мин и Цин.

С одной стороны, керамика династии Юань унаследовала традицию фарфора Сун, а с другой стороны, мастера фарфора династии Юань представили «новые материалы и методы исламского керамического искусства в Западной Азии, создав новые разновидности фарфоровых изделий, такие как синий и белый фарфор, красная глазурь, кобальтово-синяя глазурь, медно-красная глазурь, глазурь из яичного белка и т. д.» [7, с. 72].

Керамика династии Юань занимает чрезвычайно важное место в истории китайского фарфора. Обслуживание роскошной жизни монгольских аристократов предполагало, что керамические изделия династии Юань были сделаны в увеличенном объеме, чтобы еды и питья в них помещалось побольше. Можно утверждать, что вместимость тарелок, чаш, горшков и кувшинов была больше, чем у любой предыдущей династии.

Правители династии Юань энергично развивали фарфоровую промышленность, руководствуясь собственными потребностями в богатстве, совершенствовании технологии производства фарфора и постепенном изменении эстетических взглядов граждан на восприятие объектов декоративно-прикладного искусства. Эти три фактора дали огромные возможности для развития древнему производству китайского фарфора.

Обжиг синих и белых глиняных статуэток технологически несложный. Из-за сложности обжига красной глазури количество фигурок музыкантов, выполненных в оттенках красного цвета, невелико. Раскопанных объектов периода династии Юань, имеющих научную ценность, очень мало.

Из-за ограниченных условий обжига фарфор с красной глазурью времен династии Юань еще не достиг уровня ярко-красного, но он полон отличительных черт того времени. Фарфор времен династии Юань, очевидно, имеет уникальный стиль степного монгольского народа, и многие новые виды монгольской уникальной бытовой утвари были созданы и обожжены в форме фарфоровой посуды. Одноцветная глазурь также более изысканна, чем у предыдущего поколения фарфорового производства. Белый фарфор

представлял собой светлую белую глазурь, которую позже называли «фарфором Шуфу» [9, с. 68].

В то время внешняя торговля и культурный обмен между Китаем и Западом стремительно развивались, началось производство большого количества экспортного фарфора. Большая часть бело-голубого фарфора, широко использовавшегося при династии Юань, экспортировалась во многие исламские страны Ближнего Востока. При создании и обжиге многих новых разновидностей печи Цзюнь и Лунцюань династии Сун были унаследованы и развиты (глазурь одутловатая и круглая, а посуда – шарообразная и повышенной прочности). Подглазурный фарфор, представленный окрашенным в синий и белый фарфор и фарфор с красной глазурью, стал сверхпопулярным продуктом, а художественное декорирование фарфора стало формировать новую традицию китайской фарфоровой эстетики.

Лунцюань был еще одним центром фарфора при династии Юань, в основном производившим и экспортирующим фарфор. Мэйцзицин – главный продукт Юаньлунцюань. Благодаря использованию глазури на основе извести, он приобретал зеленый и темно-синий цвет, а открытая часть сосудов часто была ярко-красного цвета [2, с. 84].

Что касается декоративных техник, до династии Юань применение гравировки, рисования и печати намного превосходило техники рисования кистью, но, поскольку производство сине-белой посуды стало основным направлением промышленности фарфора, декоративные методы гравировки, скрайбирования и живописи на китайском фарфоре были второстепенными, а статус и успешный обжиг окрашенного сине-белого фарфора – ключевой момент эстетической и технологической трансформации китайской фарфоровой культуры.

Преимущества синего и белого фарфора заключаются в том, что «синий и белый обладают сильной окраской и ярким цветом, на него мало влияет

температура в печи, диапазон обжига широкий, а цвет стабильный» [10, с. 75]. Во-вторых, синий и белый цвета – подглазурные, орнамент никогда не тускнеет. В-третьих, голубое и белое сырье – это природные минералы, содержащие кобальт, которые производятся в Юньнани, Чжэцзяне и Цзянси, а также могли быть импортированы из-за границы. Для их использования доступно множество сырьевых материалов. В-четвертых, это оттенки синих цветов, которые имеют четкое, простое и элегантное воплощение на фарфоре периода династии Юань и сохраняют эффект традиционной китайской живописи тушью. В-пятых, он имеет практичные и эстетические характеристики, и его очень любят люди в стране и за рубежом. Эти преимущества бело-голубой фарфоровой пластики не имеют себе равных среди других печей для обжига фарфора.

Рассмотрим особенности китайского фарфора эпохи династии Юань на примере монохромного глазурованного фарфора знаменитой Цзиндэжэньской печи. Фарфор цвета селадон-белый: фарфор цвета селадон-белый был основным продуктом цзиндэжэньских гончаров во времена династии Сун. Развитие этой традиции продолжалось при династии Юань, но глина, глазури, формы и методы украшения отличались от таковых в династии Сун.

Произведения синего и белого фарфора династии Юань имеют специфический белый цвет: твердый, плотный; глазурь немного толще обычного. Декорирование точечными, резьбовыми и другими методами. Обычно вырезанные узоры включают Юньлун, извивающиеся ветви, извивающуюся траву, пион, лепестки лотоса и т. д. Для монохромного глазурованного фарфора эпохи династии Юань характерно тиснение цветов на внутренней части тарелок и мисок. Также часто используются для украшения крышки или корпуса. Есть много типов синего и белого фарфора времен династии Юань. В дополнение к повседневной посуде, мискам, чашам,

бутылкам, горшкам и плитам, есть также некоторые новые типы горшков, такие как горшки в форме тыквы, плоские горшки и т.д. Форма таких изделий обычно шарообразная.

Белая глазурь также называется глазурью из яичного белка. Во времена династии Юань сохранилось не так много фарфора с белой глазурью, но нужно отметить, что именно они в этот период сделаны наиболее изящно. Сосуды из этого фарфора «очень тонкие и твердые; глазурь также густая, белый цвет зеленоватый. Он украшен множеством рисунков, главные из которых – облака и небо. Также встречаются драконы, фениксы, цветы (чаще всего лотосы), трава и деревья» [8, с. 102].

Фарфор с голубой глазурью – это новая разновидность фарфора, созданная в Цзиндэчжэне во времена династии Юань. Он использует кобальтовый синий в качестве красителя и обжигается при высокой температуре. Глазурь на фарфоре династии Юань не имела узоров, некоторые были украшены резными белыми узорами, а некоторые были расписаны золотом.

Фарфор с красной глазурью – новаторская разновидность фарфора в Цзиндэчжэне во время династии Юань. Его обжигали медно-красным в качестве красителя при высокой температуре в восстановительной атмосфере. Поскольку технологию обжига медно-красного цвета освоить сложнее, чем кобальтового синего, готовых изделий сегодня у исследователей очень мало. Раскопки на участке Юань Даду позволили обнаружить небольшую посуду, такие как тарелки, миски и фарфоровые коробочки с печатным рисунком.

Рис. 1. Фарфоровая ваза, высота 39 см., изготовлена во времена династии Юань. Из коллекции Хэнаньского музея

Подглазурный расписной синий и белый фарфор – это фарфор с белым фоном и синими цветами, который украшен кобальтовым материалом на белом фоне и покрыт прозрачной глазурью, а затем обожжен при высокой температуре в восстановительной атмосфере. Узор, обожженный без глазури, имеет черный цвет.

Сине-белый фарфор средней и поздней династии Юань можно условно разделить на две категории: один тип – это в основном мелкие предметы, поверхность которых светлая, не очень аккуратно сделана. В основном это бело-голубой, молочно-белый полупрозрачный цвет или теневой селадон. Оформление скудное, свободное и легкое. Все кобальтовые материалы содержат высокое содержание марганца и низкое содержание железа и имеют те же характеристики, что и бытовой кобальт в земляной руде.

Обычная посуда включает чашки и миски, тарелки, умывальник с трубчатой ручкой, курильницы, маленькие горшки, чесночные бутылочки и

т.д., в основном для повседневных нужд. Такой синий и белый фарфор был производством ограниченного бытового потребления, то есть это бытовой фарфор. Есть вид сине-белого фарфора, «...с множественными изображенными на внешней поверхности объектами. Общими чертами для них являются: толстый и тяжелый корпус, легкий и тонкий маленький верх (для продолговатых сосудов), плотный белый цвет, оттенки синего цвета в прозрачной белой глазури, а также рисунки ярко-синего и белого цвета, темно-коричневых мазков в плотном белом цвете в несколько декоративных слоев. На дне сосуда нет пустого пространства между двумя слоями» [6, с. 139]. Нет никакой взаимосвязи между содержимым каждого слоя, например, изображения хризантемы и яблока. Например, изображение феникса или дракона смешаны с листьями, лотосом и пионом. Так, сочетая нерелевантные узоры на одной посуде, мастера стремились достигнуть некоторой эклектичной гармонии изображений на фарфоровых сосудах.

Рис. 2. Глиняный расписной сосуд округлой формы, высота 46 см., изготовлен во времена династии Юань. Изображен белый дракон на красном фоне. Из коллекции Хэнаньского музея

Красный цвет в глазури эпохи династии Юань – это белый молотый фарфор с красным оттенком, который украшен оксидом меди и покрыт прозрачной глазурью. В дополнение к различным материалам для окраски и разной готовой продукции, эта фарфоровая продукция имеет в основном одинаковые с белым фарфором технологии производства, методы окраски и методы обжига, однако атмосфера обжига у глазурованного красного выше, чем у синего и белого, и его технологию обжига таких красных изделий сложнее освоить.

Красный фарфор эпохи Юань имеет характеристики тонкого, твердого и белого сосуда, а глазурь с характерным зеленоватым оттенком, гладкая. Украшения в основном представлены хризантемами, пионами, лотосами, павлинами, тростниковыми ветками, различными мифическими персонажами и др. Также встречаются различные лепестки лотоса, облака, листья деревьев и цветов. В основном это большие горшки, чаши, бутылки, горшки-башни, большие тарелки, миски, фарфоровые фигурки и т. д.

Фарфор периода династии Юань обычно не имеет узоров в светлом и простом виде, а некоторые формованные детали или сложенные узоры на печах, горшках, бутылках и другой посуде нечеткие. Например, фарфор Юаньцзюнь обычно включает в себя тарелки, миски, горшки, плиты, бутылки, тазы и т.д.

Технологические и культурные особенности создания фарфоровых изделий во многом обуславливают восприятие художественного образа музыканта в китайской фарфоровой пластике. Мы рассматриваем образ музыканта в статуэтках как частную категорию художественного творчества, толкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала.

Художественный образ – это субъективный феномен, возникает в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной, мыслительной деятельности [3]. Он выступает целостным интегрированным отражением действительности, в котором одновременно представлены основные ее

категории: пространство, движение, звук, цвет, форма, фактура и т.д. Также образ чрезвычайно емкой форме репрезентации окружающей действительности. Он объединяет живое созерцание и абстрактное мышление, объективное отражение действительности и ее субъективную интерпретацию и оценку композитором, исполнителем и слушателем.

Художественный образ неразрывно связан с другим глобальным понятием – культурой. Одним из отраслевых измерений культуры является художественная культура, у которой, в свою очередь, в качестве центральной структурной единицы выступает художественный образ. Художественная культура отражается и воспроизводится в эстетической культуре, а в сознании людей формирует эстетическое сознание и его культурные формы [3].

Содержание и строение музыкального образа во многом определяется акустическими свойствами музыкального звука (высотой, динамикой, тембром, громкостью и т.п.), одновременно он раскрывается лишь в определенной коммуникативной ситуации, в зависимости от функций, которые выполняет искусство в общественной жизни, и от общей картины мира общественного сознания определенной эпохи.

Носителем музыкальной специфики художественного образа является интонация, которая предполагает сопротивление на принцип ассоциативного сочетания значений, чем определяется эмоциональным характером конкретизации восприятия художественного образа в разных видах искусства. «Художественный образ выступает не просто как внешнее сходство с действительностью, а проявляется в виде творческого отношения к этой действительности, как способ домыслить, дополнить реальную жизнь. Художественный образ – это суть искусства, это чувственное воссоздание жизни, сделанное с субъективных, авторских позиций. Художественный образ концентрирует в самом себе духовную энергию создавшей его культуры и человека, проявляя себя в сюжете, композиции, цвете, звуке, в том или ином

зрительном толковании. Иными словами, художественный образ может быть воплощен в глине, краске, камне, звуках, фотографии, слове и в то же время реализовать себя как музыкальное произведение, картина, роман, а также фильм и спектакль в целом» [2, с. 71].

Художественный образ изображенного музыканта в/на керамических изделиях объединяет в себе живое созерцание, его коллективную интерпретацию и региональную оценку. Суть же художественного образа играющего музыканта раскрывается лишь в определенной коммуникативной ситуации, а конечный результат этой коммуникации зависит от локальной китайской культуры, к которой они принадлежат, а также от времени (в период правления какой династии было создано данное керамическое изделие).

Представленные музыканты (рис. 3) выполнены в красной фарфоровой глазури с серовато-белым оттенком и плотным слоем керамического изделия, в глазури преобладает кобальтовый окрас. На поверхностях статуэток видны следы практического износа – видимо, ими пользовались в качестве игрушек, а неглазурованная часть статуэток музыкантов кремне-красного цвета. Вообще говоря, формы, узоры и глазури красной глазури времен династии Юань примерно такие же, как у синих и белых изделий того же периода.

Глиняные фигурки музыкантов из девяти человек (рис. 3), высота 11,7-12,1 см, изготовлены во времена династии Юань. Музыканты исполняют сидя, у всех одна поза. Учитывая исторический контекст, можно сделать вывод, что в группе этих статуэток изображены элементы национальной монгольской инструментальной музыки – лимбэ, цуур, ёчин (янцин), барабаны.

**Рис. 3. Глиняные фигурки девяти музыкантов, высота 11,7–12,1 см.,
изготовлены во времена династии Юань.**

Из коллекции Хэнаньского музея

Через обряд, ритуал, церемонию в картину этих повторений и взаимовлияний входила музыка. Поэтому ее элементы оказывались знаками общего порядка бытия. С таким абстрактно-понятийным значением образа музыканта в фарфоровой пластике, музыкальных знаков (ладов и ритмов) согласовывались однозначно-конкретные эмоциональные переживания, при этом универсальное обобщение действительности было представлено во всей целостной системе канонических элементов музыкального творчества.

Отдельные же музыкальные явления тяготели принципу импровизации (рис. 4), были частичными воплощениями целостного художественного образа. С этим связана художественная уникальность музыкальных явлений в китайском фольклоре. На рисунке 4 изображен играющий на лимбэ музыкант. Движения его ног свидетельствует, что во время исполнения музыкального произведения он танцует.

Рис. 4. Керамическая фигурка музыканта, играющего на флейте, высота 37 см., изготовлена во времена династии Юань.

Из коллекции Хэнаньского музея

Диалектика художественного образа в музыке раскрывается при его рассмотрении сквозь призму истории. Так, в фольклоре и музыкальных традициях Китая музыка функционировала как часть обряда, ритуала, церемонии, или как средство развлечения, и этим обуславливалась каноничность творчества, мизерная выраженность в ней индивидуального авторского начала.

Эти качества определялись также особенностями мифологизированных представлений о мире как о стабильном единстве, в котором циклически и синхронно повторяются природные явления, человеческие действия, психологические состояния и т.д. [9].

Таким образом, керамические узоры фарфоровой пластики периода династии Юань изящны и великолепны, покрывают все пространство фарфорового изделия с множеством уровней окраса и высоким уровнем художественного изображения.

Изображение природы и мифических животных послужило своеобразным фоном в восприятии художественного образа музыканта в фарфоровой пластике этого периода. Как правило, фигурки музыкантов были гармоничным дополнением любой фарфоровой коллекции тех времен. Вырисовывается космогоническая картина: музыкант играет музыку на природе, иногда пританцовывая, иногда стоя, иногда сидя. Эта гармония природы, человека и музыкального искусства явственно видна в фарфоровой пластике эпохи династии Юань.

С эстетической точки зрения нам важно обозначить, что изображение музыкантов в фарфоровой пластике периода династии Юань имело свои особенности: фигурки этого периода не выполнялись в типичном для этого времени бело-синем расцвете, они представлены в оттенках красного и зеленого цветов и отражают музыкальные предпочтения монгольских правителей, которые царствовали в Китае (духовая и ударная музыка: лимбэ, цуур, ёчин (янцин), барабаны).

Список литературы

1. Николаев В.Ю. Керамическое искусство и культурные смыслы // Гуманитарное пространство, 2015. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/keramicheskoe-iskusstvo-i-kulturnye-smysly>. Дата доступа: 10.10.2021.
2. Пархоменко И.Т. Культурология в вопросах и ответах для зачетов и экзаменов: учеб. пособие. – М.: Центр, 2001. – 336 с.
3. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствознании // Вестник ЧГАКИ, 2010. – № 4 (24). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-hudozhestvennogo-obraza-v-iskusstvoznanii>. – Дата доступа: 10.10.2021.

4. Юй В., Чжэндин Л. Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования // ВМ. – 2020. – № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-farforovaya-plastika-1950-h-gg-kak-predmet-chastnogo-kollektsionirovaniya>. Дата доступа: 10.10.2021.
5. Zhang B. Complete Collection of Ceramic Art Unearthed in China. – Beijing : Ke Xue Chu Ban She, 2008. – 385 p.
6. 曹者祉,孙秉根.中国古代俑[M].上海:上海文化出版社, 1998 – Чжэчжи, Ц. Бинген, С. Древние китайские статуэтки. – Шанхай: Изд-во Шанхайской Культуры, 1998. – 274 с.
7. 陈雨前. 景德镇陶瓷文化概述. 南昌:江西高校出版社. 2004. – 275 – Юйцянь, Ч. Обзор керамической культуры Цзиндэчжэнь. – Наньчан: Типография университета Чжанси, 2004. – 275 с.
8. 上海硅酸盐研究所编《中国古陶瓷研究》科学出版社 1987年 518 – Шуань, Л. Исследования древней китайской керамики. – Шанхай: изд-во Шанхайского института керамики, 1987. – 518 с.
9. 王子初.《中国音乐考古学》.福州:福建教育出版社, 2002 – Цзичу, В. Китайская музыкальная археология. – Фучжоу: Изд-во образовательной литературы Фучжоу, 2002. – 192 с.
10. 修海林·王子初·《看得见的音乐—乐器》·上海文艺出版社· 2001 = Хайлинь, С. Образы музыкальных инструментов. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 2001. – 185 с.

© Дун Сяосинь, 2021

УДК 334.01

Глава 5.
КЛАСТЕРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ
«ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ДЕРЕВНИ»

Климова Эльвира Николаевна

к.экон.наук, доцент

доцент кафедры рекламы и связей с общественностью

Новосибирской государственной педагогический университет

Гронская Ирина Анатольевна

к.соц.наук,

доцент кафедры рекламы и связей с общественностью

Новосибирской государственной педагогический университет

Аннотация: социально-глобальные процессы, происходящие на мировом рынке, отражаются не только на экономических, но и на культурных преобразованиях России, в состав которой входит более 80 регионов, дифференцированных по своему потенциалу, ресурсам и уровню развития. В последнее десятилетие в системе территориального образования и управления приобретает популярность кластерный подход. Использование данного подхода не только снабжает регион финансами, кадрами и знаниями, но и повышает конкурентоспособность определенной территории, страны. Коммуникации, происходящие между участниками кластера и внешней средой, представляют собой сложную разноректорную систему, в которой учитываются характеристики «близости» коммуницирующих.

Ключевые слова: аудитория, глобализация, информация, кластер, культура, коммуникации, комплицидность, living-lab

CLUSTER COMMUNICATIONS OF THE «GLOBAL CULTURAL VILLAGE»

**Klimova Elvira Nikolaevna
Gronskaya Irina Anatolyevna**

Abstract: the socio-global processes taking place on the world market are reflected not only in the economic, but also in the cultural transformations of Russia, which includes more than 80 regions differentiated by their potential, resources and level of development. In the last decade, the cluster approach has become popular in the system of territorial education and management. The use of this approach not only supplies the region with finance, personnel and knowledge, but also increases the competitiveness of a certain territory, country. The communications taking place between the cluster members and the external environment are a complex multi-vector system, which takes into account the characteristics of the "proximity" of the communicators.

Key words: audience, globalization, information, cluster, culture, communications, complementarity, living-lab

В наши дни слово коммуникация необычайно популярно: интернет-ресурсы предлагают огромное количество курсов и тренингов по отработке коммуникативной компетенции. Однако эта популярность парадоксальна: чем чаще это слов употребляется в разных контекстах, тем беднее его смысл. Некоммуникабельность считалась одним из пороков западного мира в 60-х годах и советского строя в последующие годы. Сегодня область использования коммуникаций значительно расширилась, обрастая новыми научными дисциплинами, глобальными процессами, понятиями и практической деятельностью.

В 1960-х годах М. Маклуэном, считал, что с появлением электричества как средства мгновенной связи и производных от него электронных средств коммуникации мир сжался до размеров деревни [4]. В наше время мы ежесекундно ощущаем интерактивность электронных коммуникаций, возникающую мгновенную связь и мгновенную передачу огромного количества Гб из любой точки планеты в другую точку.

Быстрота передачи информации позволяет социуму функционировать по принципу «глобальной деревни» в чуть ли не вселенском масштабе. Примеры «деревенского» взаимодействия мы наблюдаем почти во всех областях жизнедеятельности: финансовой, медицинской, в образовании, сфере услуг. Но в любом случае соответствующая «деревня», даже если ее участники рассредоточены по всей планете, не включают все население. Деятельность в мировом масштабе применима только к «деревням», имеющим особые характеристики [7].

Начиная с 90-х годов, крупнейшие предприятия начали ориентировать коммуникационную политику на как можно более глобальные темы, чтобы передавать их в наиболее единообразной форме. В следующее десятилетие коммуникации приобрели единообразный характер: текстовая и графическая части рекламных коммуникаций стали взаимозаменяемыми. Под влиянием коммуникации с элементами глобализации, общество выдвинуло локальное требование – необходимо реальное выражение обещаний в каждодневной «деревенской» жизни. Глобальность какого-либо требования социума (например, относительно состояния окружающей среды, безопасности, качества товаров и услуг, результатов инновационной деятельности и т.д.) должно либо проявляться в каждодневной жизни, либо к ней теряется всякое доверие.

Сегодня мы наблюдаем формирование контуров нового мироустройства, при котором происходит переплетение прежних (традиционных) и появление новых элементов, факторов. То, что казалось

ранее ведущей тенденцией мирового развития, отходит на вторые планы. А это, в свою очередь, приводит к множеству сценариев будущего (стратегия 2030, 2050 и т.д.). Объективный характер глобализации – естественный эволюционный процесс человечества, при котором от разобщенных наций и государств мы движемся к состоянию взаимосвязанных и взаимозависимых социумов. Возникающая своего рода «близость» и сопредельность общества, может выражаться в трех проекциях.

Первая – близость интересов – является способом организации «деревни» и проявляется на всех рынках и, практически, во всех отраслях. Используя сопредельность интересов по какому-либо сюжету, можно определять целевую аудиторию. Например, внимание к детскому вопросу сближает сообщество педиатров, производителей продуктов питания и образовательные институты. И с этой точки зрения крупные компании и каждое государство заинтересовано быть активным участником глобализации, демонстрируя свои преимущества или компенсируя недостатки за счет включения в «близость» интересов, взаимодействия с другими.

Вторая – идейная близость, с помощью которой в социуме можно выделить несколько групп, разделяющих одинаковые ценности. Эта близость определяет общественное мнение, которое формируется людьми, принимающими какое-либо предложение. В результате коммуникаций людей между системами культурных ценностей происходит взаимодействие различной степени и в зависимости от типа национальной культуры. Но по некоторым наиболее актуальным проблемам для общественного мнения можно наметить приоритетные направления коммуникации. Это семейные ценности, проблемы окружающей среды, здоровья, спортивной и культурной жизни, то есть то, что разделяют независимо от национальных границ или различий между социальными и профессиональными категориями. Подобные ценности формируют основу коммуникационной политики кластера.

Третья близость – территориальная – определяется рамками физического присутствия людей, компаний на определенной территории и определяет и форму и содержание. Это наиболее явная из трех «близость» определяется рамками физического присутствия компаний на определенной территории. Территориальная близость может быть определена по нескольким критериям: зона проживания сотрудников, участников, зона экономического влияния (например, поставщики и субподрядчики), зона экологического воздействия, вызванная деятельностью кластера, политическая и административная организация территории, зона распространения одного или нескольких средств информации и т.д. Именно территориальная «близость» придает двум другим четкость и определённость.

По мнению автора, именно кластерная организация пространства является уникальным симбиозом, когда «близость» идей, культур, интересов и территории реализуются в полной мере. В прошлом для организаций ценность коммуникации состояла в том, что она представляет собой некий полюс притяжения для различных видов деятельности, которые нельзя объединить в один сектор. Сегодня с развитием кластерного подхода не только в сферах экономики, но в культурной отношении, мы можем говорить, что коммуникация – это установление и поддержание результативных отношений с важными для нас и полезными аудиториями.

Родоначальник кластерного подхода М. Портер, связывал понятие «кластер» с формой организации экономики на территории. За время «жизни» понятие кластер обросло не только отраслевыми уточнениями, но и инновационным контекстом (рисунок 1). [1,2,5,6,7,9] Современный подход к кластеру предполагает, что это не столько теоретическое понятие и географический объект, сколько инструмент решения организационных проблем. Мировой опыт кластерообразования показывает, что координация кластера осуществляется, в большинстве случаев, посредством развития

инфраструктурных объектов, хотя есть примеры европейских кластеров, которые создают новые организационные структуры.

Безусловно, культурная часть нашей жизни так же подверглась кластеризации, являя миру разнообразные проекты культурных кластеров, гуманитарных технопарков, арт-центров. Истоки идеи культурных кластеров лежат в развитии творческих индустрий в Великобритании, творческих европейских кварталов в целом. Творческие культурные кластеры сегодня объединяют мелких предпринимателей, частных лиц, небольшие частные и государственные организации, и имеют большое значение для социально-экономической составляющей муниципалитетов, образуя тем самым информационное пространство, в котором ключевым понятием является коммуникация. Формирование единого информационного пространства кластера подразумевает коммуникационное поле, в которое включены реальные и потенциальные участники кластера: государственные органы и структуры, ТНК, мелкий и средний бизнес, финансовые структуры и организации, различные аудитории, общественность и т.д.

Рис. 1 Трактовки понятия «кластер»

Информационное поле, в которое вступают участники кластера пронизано различными коммуникационными векторами, идущими от кластера к внешней среде по определенным каналам. С нашей точки зрения, можно выделить три вектора кластерных коммуникаций.

Первый – явно выраженные коммуникации. Некоторые каналы явно выражены, поскольку их функционирование можно наблюдать. По таким каналам осуществляется коммуникация между кластером и ее аудиторией. Например, подобные каналы существуют между участниками кластера и ее инвесторами, администрацией. Независимо от того, используется или нет коммуникация для желаемого построения имиджа, функциональная коммуникация обязательно происходит между кластером и ее различными оппонентами, аудиториями.

Второй вектор – скрытые коммуникации. Эти каналы являются результатом существующей системы «близости», но коммуникация по ним не всегда невозможна. Даже при наличии территориальной «близости» некоторые каналы могут оставаться неявными, если участники не имеют определенного общего интереса или фактически выраженного желания установить коммуникацию. Знание скрытых каналов коммуникации представляет особый интерес при проведении программ по предотвращению кризисов, когда предстоит узнать, какие именно аудитории играют ключевые роли в коммуникации.

Третий – потенциальные каналы кластерной коммуникации, которые, как правило, представляют собой системы «близости» идей, общие ценности, которые имеют стратегическое развитие. Такие каналы используются, например, при проведении меценатских или спонсорских программ, которые изначально предназначаются для улучшения имиджа компании.

Специалистам, организующим кластерные коммуникации необходимо уметь эффективно использовать два первых вектора для учета мнений и наблюдения за аудиториями. Третий вектор предоставляет большую свободу

выбора. Анализ возможных выгод для формирования имиджа и репутации кластера может привести к активизации коммуникаций третьего вектора.

Разумеется, необходимо использовать два предыдущих канала для учета мнений и наблюдения за общественностью, третья модель каналов предоставляет большую свободу выбора. Например, анализ возможных выгод для положительного общественного отклика о деятельности кластера может привести к активизации этих каналов.

Если кластерные коммуникации – это, прежде всего, инструмент интеграции, то проблемы, которых они затрагивают, должны восприниматься целевыми аудиториями, поскольку они затрагивают общие взгляды. При описании общечеловеческих проблем (например, проблема семьи, здоровья, охраны природы, безопасности) необходимо учитывать результаты предварительно проведенного анализа «близостей» участников кластера.

Для создания комплицитности (причастности) участников кластера с необходимыми аудиториями, определения вопросов, которые могут вызвать неприятие, необходимы соответствующие средства наблюдения за общественным мнением.

Сегодня кластеры «глобальной деревни» не хранят секреты от средств массовой информации. Речь здесь идет не только о средствах массовой информации, но также и о средствах передачи информации, создаваемых кластером для проведения коммуникации. Наше время – время «религии» средств массовой информации и социальных сетей принес некоторые положительные результаты. Например, стали уделять больше внимания создаваемым кластерам, возросла компетентность журналистов, работающих в этой области.

Признавая, что информация и канал его передачи является основой эффективной коммуникации, профессиональная практика стремится уйти от повсеместного использования средств массовой информации. В противоположность термину «широкое вещание» на западе был изобретен

термин «специализированное вещание», которое и характеризует кластерные коммуникации.

Среди особенностей развития кластеров и при построении коммуникаций необходимо выделить три признака, которые связаны с активным информационным обменом и коммуникацией:

- 1) специализация, вызванная концентрацией компаний, способность привлечь и поддержать специалистов;
- 2) экономические системы объединения трудовых ресурсов, где существование рабочей силы с особым знанием и навыками привлекают компании, которые в свою очередь создают концентраций;
- 3) технологические наработки, которые создают излишние знания (трансфер знаний).

Однако не во всех кластерах коммуникации важны: если производственные кластеры делают ставку на оптимизацию издержек, новое знание в том случае не является основным конкурентным преимуществом и высока вероятность интенсивности обмена информацией, то инновационные кластеры, ставящие на генерацию инноваций и управление компетенциями, видят основным конкурентным преимуществом новое знание и интенсивность обмена информацией на низком или среднем уровнях.

На интенсивность и целесообразность коммуникации влияют три фактора: как тесно передаваемая информация связана с предметом конкуренции; какую выгоду получают отдельные компании от нового знания в зависимости от существующей интенсивности конкуренции; как быстро компания может получить нужную информацию из разных источников.

Один из современных видов коммуникации – living-lab, понимается как среда, сеть, сообщество, организация, проект, экосистема, функционирующая на базе государственно-общественно-частного партнерства, в которой ведущая роль создания инноваций принадлежит пользователям посредством их участия в исследовании, разработке и создании нового продукта/услуги [3].

Living-lab – это скорее всего, форма активности и инструмент создания инноваций, представляя собой платформу для коммуникации имеющихся проектировщиков и потребителей. С позиции living-lab, каждый из участников кластера выполняет соответствующую функцию, участвуя в коммуникации.

Университеты и исследовательские центры являются одновременно и источником знаний, и поставщиками экспертов, и разработчиками методологий. Государственные структуры выступают инициаторами развития территории, обеспечивают поддержку создания и функционирования living-lab посредством финансирования, привлечения пользователей, маркетинга, экспертов. Малые и средние компании выступают получателями новых идей для масштабирования бизнеса, в то время как крупные – основные участники и создатели новых продуктов на базе совместно созданных инноваций. Потребители и общественность являются ключевыми элементами living-lab и создания инноваций, включаясь в коммуникацию посредством генерации, обсуждения, тестирования инноваций, ориентируя кластер на потребительский сектор. ИКТ обеспечивают создание технической платформы и виртуальные коммуникации.

Кто бы ни были главные действующие лица кластерных коммуникаций – важно лишь одно – компетентность. При разнообразном спросе разнообразно и предложение. Некоторым участникам кластера понадобится помощь профессионалов, работающих в определенных областях; другим – помощь неспециализированных агентств, поскольку они объединяют необходимые виды деятельности; потребности третьих будут иметь национальный характер, пусть даже локальный; четвертым будет нужен выход на международный рынок. В любом случае уровень компетенции будет решающим фактором.

Анализ взаимодействий предприятий кластера обнаруживает несколько ключевых потребностей, удовлетворение которых необходимо для эффективной коммуникации.

Во-первых, потребность в информировании участников, установлении новых контактов и создании платформ для открытого диалога (проведение мероприятий). Во-вторых, потребность в платформах для развития отношений между участниками, то есть важность социальных сетей, в том, числе виртуальных, потребность информирования о деятельности, других участников коммуникации, поиск единомышленников, формирование профессиональных сообществ. В-третьих, потребность в платформах для реализации индивидуальных профессиональных целей и задач, кастомизация коммуникационных платформ. В-четвертых, встречи – необходимость развития направлений коммуникации, с организацией личных контактов, переговоров. В-пятых, важность уникальных потребностей университетов в работе над проектами и внутригрупповом развитии, необходимость организации специализированных площадок для вузов.

В зависимости от участников кластерных коммуникаций и их потребностей можно выделить приоритетные виды коммуникаций: для крупных, средних и малых предприятий кластера предпочтительными будут встречи, открытый диалог и отношения, для вузовских сообществ – открытый диалог, внутригрупповое развитие, проекты; для научно-исследовательских институтов – участников кластера – индивидуальное участие, отношения и открытый диалог. Совпадения ведущих видов коммуникации говорит и о схожести потребностей.

Одним из важных аспектов деятельности любого кластера является коммуникация с различными аудиториями как внутри, так и во внешней среде. Как выделить полезные аудитории и кто они? Обозначим три типа выделения аудитории.

Во-первых, структурный анализ аудиторий – наиболее простой, но рутинный способ. Это систематическая работа над созданием каталога аудиторий кластера независимо от того, поддерживаются с ними фактические отношения или нет. Данный подход позволяет ответить на главный вопрос:

кто может своими действиями повлиять на создание и функционирование кластера?

К таким аудиториям могут относиться Министерства, профсоюзные организации, муниципальные органы власти, представители департаментов разных регионов; различные общественные организации. Для каждой категории перечисленных здесь аудиторий необходимо создать поименные картотеки лиц, играющих решающую или определяющую роль для построения программы коммуникаций. Способность быстро устанавливать прямую коммуникацию с ключевыми аудиториями является необходимым предварительным условием запуска кластера и элементом управления. Если какая-нибудь значительная организация или значительно организованная аудитория может эффективно противостоять развитию кластера, то ей должно быть уделено особое внимание. Если же реализации проекта могут помешать неорганизованные аудитории, то такая аудитория не представляет непосредственной опасности. Построение иерархий аудиторий входит в коммуникационную политику кластера так же как и определение ценностей и передача сообщений.

Во-вторых, своевременный или конъюнктурный подход. Учтенные таким образом аудитории, подвижны, могут не поддерживать постоянные и интенсивные отношения с участниками кластера, но для каждой из них необходимо установить зоны интереса и параметры мотиваций. Это, например, строительные и торговые компании, туристические организации и культурно-досуговые.

Знание аудитории необходимо для определения элементов (идей и групп, которые их разделяют), которые будут а priori благоприятны или противоположны интересам участника кластера. Это знание должно позволить проводить обоснованную своевременную коммуникационную политику. Однако, то, что различные целевые аудитории разделяют одно и то же мнение, вовсе не означает их совместимости. Этот подход основан на

реальной ситуации, при которой предполагается, что роли и возможности главных участников и аудитории выражаются непосредственно и могут быть сразу выявлены.

Коммуникацию всегда можно проанализировать и полученное в результате изучения аудиторий знание прояснит способность людей примкнуть к той или иной позиции. Контактные аудитории формируются под влиянием совокупности воздействий. При более общем изучаемом вопросе более расплывчаты характеристики аудитории. В большинстве практических ситуаций интерес вызывают специфические моменты, касающиеся специальных аудиторий. В любом случае анализ коммуникаций необходимо проводить, определяя при этом его источники.

Процесс коммуникации по направлению от целевой аудитории к широкой общественности сводится к ослаблению роли первоисточника мнения при одновременной концентрации сообщения. Например, если известный специалист в области медицины опубликует в научном журнале статью, проливающую свет на нейроцеребральный механизм, связанный с сексуальными побуждениями, вполне вероятно, что эта статья будет замечена специализирующимся в этой области журналистом научно-популярного издания.

Журналист сошлется на публикацию и возьмет из нее, упрощая до минимума, общие положения, но все еще с той же научной осмотрительностью, что и автор оригинала. Это издание непременно попадет на глаза журналисту «научного» иллюстрированного журнала, адресованного широкой публике. Вполне разумно, что обработка информации в этом издании подчиняется законам массовой коммуникации: яркий заголовок, схематизация, исключая научную осторожность, при этом ссылка на автора необязательна, разве только для подтверждения серьезности информации. На следующем этапе эта информация вполне может появиться,

без излишеств и упомянутого нужным образом источника, как революционная и окончательная истина.

Таким образом, роль специалистов-коммуникаторов при работе с любой аудиторией заключается в том, чтобы распутать клубок, иногда более запутанный, чем этот пример, для определения того, где находятся лидеры, союзники и конкуренты. Такой процесс подтверждения или опровержения какой-либо информации для кластерных коммуникаций действует на каждом этапе коммуникационной программы.

Благодаря развитию интернет-технологий сегодня в распоряжении специалистов имеются банки и базы данных, позволяющие достаточно быстро находить необходимую информацию. Кроме того, увеличивается число проверенных компьютерных средств, позволяющих эффективно проводить анализ содержания, семантические и семиологические анализы, давая возможность углубить воздействие сообщения по конкретной теме на конкретную целевую аудиторию.

Важной частью исследования контактных аудиторий является прямой опрос выборки лидеров охватываемых групп (общественных, политических и др). Хорошо проведенный качественный опрос позволяет глубже проникать в ход мыслей активных аудиторий, участвующих в коммуникационном процессе, прояснять механизмы коммуникации, оказывающей влияние на создание кластера, и дает участникам кластера непосредственное знакомство с ключевыми собеседниками.

Обозначенные выше категории критериев носят институциональный характер. Они ведут к определению аудиторий через глобальное видение функционирования кластера. И хотя они, естественно, принимают в расчет все аспекты его функционирования (социальный, финансовый, технический, коммерческий), эти подходы не определяются каким-либо особым событием в одной из этих областей. В них рассматриваются аудитория сама по себе, значение деятельности кластера для общества и наоборот.

Конъюнктурный анализ должен подкрепляться институциональным анализом аудиторий и участников кластера: хотя конъюнктурная коммуникация и приносит немедленную отдачу, ее дальнейшие последствия противоречат интересам развития долгосрочной коммуникации. Поэтому коммуникационная стратегия кластера должна всегда учитывать диалектику между краткосрочной выгодой и целью долгосрочных программ.

Третий подход может быть охарактеризован как утилитаристский или дополнительный, потому что выявляет аудиторий, поведение которых позволит участникам кластера выполнять совершенно определенные задачи. Здесь коммуникации выполняют вспомогательную роль по отношению к другим направлениям деятельности кластера.

При отлаживании процесса коммуникации дополнительный подход позволяет узнать широкую общественность, заказчиков мнений и их окружение, схемы коммуникации их лидеров. Прямая выгода от коммуникации должна особенно проявляться в случаях, когда может быть установлена результативность отношений кластера с аудиториями.

Под результативностью коммуникаций кластера мы понимаем добавленную стоимость (рентабельность) процесса «отношений» участников внутри кластера и по отношению к целевым аудиториям. Ведь в действительности понятие ценностей кластера имеет смысл, если эти ценности обращены к общественности.

Таким образом, отношения между участниками кластера возникают, тогда, когда между двумя позициями образуется связь, позволяющая осуществлять коммуникацию, точно так же, как и в случаях, когда речь идет о железнодорожном, автомобильном или авиационном сообщении. Смысл специалистов кластера, выстраивающих коммуникации заключается в обеспечении связи между компанией и ее целевыми аудиториями, способности передавать любую информацию: именно таким образом

устанавливается коммуникация. Это предполагает ряд последствий, влияющих на природу и структуру коммуникации кластера.

1. Кластерная коммуникация – это прикладная деятельность, которая предполагает владение определенными технологиями. Сегодня существует значительный разрыв в профессиональной квалификации между специалистами-теоретиками, вышедшими из учебных заведений, и практиками, живущими за счет опыта и личных связей. Между их способами деятельности существует различие, которое является определяющим для кластера: лишь один из двух способов создает на ее благо инфраструктуру, которая будет существовать независимо от того, кто ее разработал и реализует.

2. Инициаторы коммуникации не должны находиться на периферии коммуникационного поля; они должны полноправно участвовать в управлении коммуникациями. Что касается периферии, то она включает различные другие виды деятельности кластера для обеспечения коммуникации между финансовой дирекцией и дирекцией кадров, между генеральной дирекцией и соответствующей аудиторией. Это означает, что коммуникационная политика и программы ее реализации внутри кластера, должны быть составлены и использоваться совместно с представителями других функций, чтобы быть открытыми для них. Управляющий коммуникационным процессом должен быть осведомлен о любой внутренней или внешней коммуникации, происходящей по инициативе с периферии. В противном случае его деятельность не будет иметь смысла, и при отсутствии координации возникнет опасность сбоев в работе.

Результативность должна достигаться на всем протяжении процесса «отношений». Здесь мы не станем обращаться к классическому анализу экономической сделки на каждом этапе коммуникации: любое осуществленное взаимоотношение может поставить одного из двух участников в позицию должника, а другого в позицию кредитора. Целью

управления коммуникацией является реализация, на каждой стадии и в целом, равновесия, которое необходимо соблюдать между «кредитами» и «долгами» кластера и его общественностью.

Результативность коммуникации по отношению к определённым аудиториям может быть увеличена или уменьшена порядком ее проведения. Ошибка при этом может привести к результатам, противоположным задачам коммуникации. Позитивная информация может породить негативные результаты, если она используется ненадлежащим образом по отношению к целевым аудиториям. Классическим примером этого является забастовка работников организации вслед за объявлением блестящих финансовых результатов деятельности предприятия без одновременного объяснения персоналу значения этих результатов.

Первостепенная роль кластерных коммуникаций будет заключаться в создании условий, которые позволят этому роду деятельности выполнять свою роль с наибольшей результативностью и, соответственно, уменьшать стоимость действий, облегчая тем самым выполнение поставленных задач. Как можно сегодня перевести в цифры результаты коммуникации? В профессиональной практике встречается ряд методов – от качественных до количественных. Во всех случаях правильность оценки предполагает создание точной шкалы оценки.

Для создания такой шкалы необходимо четко определить задачи действий. Они могут быть различными. Их характер напрямую зависит от содержания программы и ее продолжительности. В зависимости от того, идет ли речь, например, о точной операции, связанной с маркетингом товара, или о среднесрочной стратегии создания институционального имиджа, задачи будут формулироваться разными способами. Но по сути они всегда сводятся к паре «сообщить/приобщить». Именно к паре, а не к одному из терминов, поскольку приобщение (т.е. создание комплицистности) без сообщения (что подразумевает понимание) – это пропаганда, а сообщение без приобщения –

это информирование. Итак, определенные в коммуникационной программе задачи должны описывать, что именно мы желаем сообщить и кому, так же как и лиц, которых желаем привлечь, к чему и с какой целью. Значит, задачи по формированию имиджу и задачи по аудиториям пересекаются между собой.

Таким образом, коммуникация определяет деятельность кластера и обмен данными может проходить как в области трансфера технологий, так и в области обмена иной информации «locality information». Важным моментом кластерной коммуникации является постановка цели в реализации кластерных проектов (в другом случае кластерный проект может не состояться вследствие отсутствия выгоды при обмене информацией).

Выстраивание кластерных коммуникаций «глобальной деревни» – это важный шаг в развитии мировой коммуникационной политики. И культурные кластеры являются пространством, которое должно не только поддерживать творческую индустрию стран, но и стать местом перемирия, понимания и духовного развития цивилизации.

Список литературы

1. Bergman, E.M., Feser, E.J. Industrial and Regional Clusters: Concepts and Comparative Applications // Regional Research Institute, WVU. URL: <http://www.rri.wvu.edu/WebBook/Bergman-Feser/contents.htm> (дата обращения: 02.09.2020).
2. Claus Steinle, Holder Schiele. When do industries cluster? A proposal on how to assess an industry's propensity to concentrate at a single region or nation // Research Policy. 2002 Vol. 31, iss. 6 P. 849–858.
3. Commission staff working document on the implementation of the EU Maritime Transport Strategy 2009-2018 URL: https://ec.europa.eu/transport/sites/transport/files/swd2016_326.pdf.

4. McLuhan, Marshall. Letters of Marshall McLuhan. (Oxford University Press, 1987) p. 254.
5. Porter M.E. The Competitive Advantage of Nations: With a New Introduction. N.Y.: The Free Press, 1990, Palgrave Tenth Edition, 1998.
6. Rosenfeld, S.A. Bringing Business Clusters into the Mainstream of Economic Development // European Planning Studies. – 1997. – Vol. 5.1.
7. Swann G.M.P., Prevezer, M. A Comparison of the Dynamics of Industrial Clustering in Computing and Biotechnology // Research Policy. – 1996.
8. Климова Э.Н. Глобализация: основные тренды и коммуникационные инструменты // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 1-2 (32). С. 44-46.
9. Колосовский Н. Теория экономического районирования, М. 1969.
10. Осик Ю.И. Деглобализация мировой экономики как следствие ее финансиализации // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2014. №1-2 С.202-205. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/deglobalizatsiya-mirovoy-ekonomiki-kak-sledstvie-ee-finansializatsii#ixzz4aNgk11YC>.
11. Портер М. Конкуренция. М.: Издательский дом «Вильямс», 2002. 496 с.

© Э.Н. Климова. И.А. Гронская, 2021

Коллектив авторов:

Акименко Г.В., Гронская И.А., Дун Сяосинь, Катханова Ю.Ф.,
Кирина Ю.Ю., Климова Э.Н., Начева Л.В.,
Немцова-Амбарян С.Н., Северова Т.С., Селедцов А.М.

Редактор: Ивановская И.И.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА СЕГОДНЯ:
НОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В НОВОЙ ЭПОХЕ**

Монография

Подписано в печать 18.10.2021.

Тираж 500 экз.

Формат 60х85 1/16. Усл. печ. л. 5,87.

МЦНП «Новая наука»

185002, г. Петрозаводск

ул. С. Ковалевской д.16Б помещ. 35

office@sciencen.org

www.sciencen.org

НОВАЯ НАУКА

Международный центр
научного партнерства

NEW SCIENCE

International Center
for Scientific Partnership

МЦНП «НОВАЯ НАУКА» – член Международной ассоциации издателей научной литературы
«Publishers International Linking Association»

ПРИГЛАШАЕМ К ПУБЛИКАЦИИ

1. в сборниках статей Международных
и Всероссийских научно-практических конференций

<https://www.sciencen.org/konferencii/grafik-konferencij/>

2. в сборниках статей Международных
и Всероссийских научно-исследовательских,
профессионально-исследовательских конкурсов

[https://www.sciencen.org/novaja-nauka-konkursy/
grafik-konkursov/](https://www.sciencen.org/novaja-nauka-konkursy/grafik-konkursov/)

3. в составе коллективных монографий

[https://www.sciencen.org/novaja-nauka-monografii/
grafik-monografij/](https://www.sciencen.org/novaja-nauka-monografii/grafik-monografij/)

4. авторских изданий

(учебных пособий, учебников, методических рекомендаций, сборников
статей, словарей, справочников, брошюр и т.п.)

<https://www.sciencen.org/avtorskie-izdanija/apply/>

<https://sciencen.org/>