ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 39/2017**
Выходит 4 раза в год

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132 от 11.06.2010 Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Учредитель, издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования (ФГБОУ ВО) «Кемеровский государственный институт культуры»

Адрес учредителя, издателя
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Главный редактор
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент
Ответственный секретарь
Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент
Технический редактор
О. В. Устимова

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

Перевод *А. А. Щербинин,*
член Союза переводчиков России

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*
Дизайн *А. В. Сергеев*

Адрес редакции:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17.
Журнал «Вестник КемГУКИ»
Тел.: (3842)73-30-64. Факс: (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Электронная версия журнала:
http://vestnik.kemguki.ru/

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2017

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 39/2017**
Published quarterly

The Mass Media Registration Certificate ПИ No. ФС77-40132 of 11.06.2010 by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Media

Founder, publisher
Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education (FSFEI HE) «Kemerovo State University of Culture»

The address of the founder, Publisher
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, Voroshilov Str., 17.
Phone: (3842)73-30-64. Fax: (3842)73-28-08
E-mail: priemnaya@kemguki.ru

EDITORIAL BOARD
Editor-in-Chief
A. V. Shunkov, Dr of Philological Sciences, Associate Professor
Administrative Secretary
L. Yu. Egle, PhD in Culturology, Associate Professor
Technical editor
O. V. Ustimova

Editor *N. Yu. Maltseva*

Translation *A. A. Sherbinin,*
member of the Union of Translators of Russia

Computer layout *M. B. Sorokina*
Design *A. V. Sergeyev*

Address of the Publisher:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo, Voroshilov Str., 17.
Journal «Bulletin of KemGUKI»
Phone: (3842)73-30-64. Fax: (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

Web Journal link:
http://vestnik.kemguki.ru/

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE «Kemerovo State University of Culture», 2017

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

Колин Константин Константинович, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы, главный научный сотрудник Института проблем информатики Российской академии наук (г. Москва, РФ).

Члены совета:

Ариарский Марк Ариевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры ЮНЕСКО Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации», член Российского философского общества, член Научно-образовательного культурологического общества, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Белозерова Марина Витальевна, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Лаборатории этносоциальных проблем Сочинского научно-исследовательского центра Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, член Союза композиторов России (г. Екатеринбург, РФ).

Быховская Ирина Марковна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, социокультурной антропологии и социальных коммуникаций, Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма (г. Москва, РФ).

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Departman of the Editorial Council:

Kolin Konstantin Konstantinovich, Dr of Technical Sciences, Professor, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Acting Member of the International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Higher Education Academy of Sciences, Senior Research Fellow of the Institute of Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

Ariarskiy Mark Arievich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activities, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation).

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the UNESCO Department of Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Director of the Center "Civic Society and Social Communications," Member of the Russian Philosophic Society, and Scientific Education Culturologic Society, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Professor, Senior Researcher at the Laboratory of Ethno-social Problems of the Sochi Scientific Research Center of the Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Department Chair of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatoire, Member of the Russian Composers Union (Yekaterinburg, Russian Federation).

Bykhovskaya Irina Markovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Culturology, Socio-cultural Anthropology and Social Communications, Russian State University of Physical Education, Sport, Youth and Tourism (Moscow, Russian Federation).

Влодарчик Эдвард, доктор исторических наук, профессор, ректор Щецинского университета (г. Щецин, Польша).

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор Российского нового университета, профессор кафедры социологии и рекламной коммуникации, Московский государственный университет дизайна и технологии (г. Москва, РФ).

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, Новосибирский государственный университет экономики и управления (г. Новосибирск, РФ).

Игумнова Наталия Петровна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки, член Российской Академии Естествознания, действительный член и член Президиума Отделения библиотековедения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Российской академии естественных наук, Международной академии информатизации, Международной академии наук высшей школы (г. Санкт-Петербург, РФ).

Кинелев Владимир Георгиевич, доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой ЮНЕСКО, Российский новый университет, академик Российской академии образования, действительный член Российской инженерной академии, академик Академии естественных наук Российской Федерации, почетный академик Международной академии науки, образования и технологий (Германия), академик Российской академии наук (г. Москва, РФ).

Литерска Барбара, доктор гуманитарных наук в области искусствоведения, профессор института музыки факультета искусств, Зеленогурский университет (г. Зелена Гура, Польша).

Луков Валерий Андреевич, доктор философских наук, профессор, директор Института фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет,

Wlodarczyk Edward, Dr of Historical Sciences, Professor, Rector of the Szczecin University (Szczecin, Poland).

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Russian New University, Professor of Department of Sociology and Advertising Communications, Moscow State University of Design and Technology (Moscow, Russian Federation).

Donskikh Oleg Albertovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Philosophy, Novosibirsk State University of Economics and Management (Novosibirsk, Russian Federation).

Igumnova Nataliya Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Senior Reserсher of the Russian State Library, Member of the Russian Academy of Natural History, Acting Member and Member of Presidium of the Library Science Department International Informatization Academy, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Ikonnikova Svetlana Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Department Chair of Theory and History of Culture, St. Petersburg State University of Culture, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, International Informatization Academy, International Higher Education Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation).

Kinelev Vladimir Georgievich, Dr of Technical Sciences, Professor, Department Chair of UNESCO, Russian New University, Academician of the Russian Academy of Education, Acting Member of the Russian Academy of Engineering, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Academician of International Academy of Science, Education and Technologies (Germany), Academician of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Literska Barbara, Dr of Humanitarian Sciences in Art History, Professor of the Institute of Music of the Faculty of Arts, University of Zielona Góra (Zielona Góra, Poland).

Lukov Valeriy Andreevich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Institute of Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-

академик-секретарь Отделения гуманитарных наук Русской секции Международной академии наук, вице-президент Русского отделения Международной академии наук, вице-президент Международной академии наук (Австрия), академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Мазур Петр, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогики, Высшая государственная профессиональная школа в Хелме (г. Хелм, Польша).

Малыгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, проректор по научной деятельности, заведующая кафедрой теории культуры, этики и эстетики, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ).

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, ректор Красноярского государственного института искусств, профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева (г. Красноярск, РФ).

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Бразильской академии философии, член Научного совета Российской академии наук по комплексной проблеме «История мировой культуры», руководитель комиссии Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, академик Российской академии естественных наук, академик-секретарь Национальной академии кинематографических искусств и наук России (г. Москва, РФ).

Садовой Александр Николаевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий Лабораторией этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, РФ).

Смолянинова Ольга Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института

secretary of Humanitary Sciences Section of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of the International Academy of Sciences (Austria), Academician of International Teacher's Training Academy of Science, Honorary Worker of Higher Professional Education, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Mazur Pyotr, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Pedagogy, State School of Higher Education in Chelm (Chelm, Poland).

Malygina Irina Viktorovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Vice-rector for Research, Department Chair of Theory of Culture, Ethics and Aesthetics, Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation).

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Rector of Krasnoyarsk State Institute of Arts, Professor of Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Razlogov Kirill Emilyevich, Dr of Art History, Professor, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, Honorary Worker of Arts of the Russian Federation, Honorary Member of the Brazilian Academy of Philosophy, Member of Scientific Council of the Russian Academy of Sciences on Complex Problem "History of World Culture," Head of the Commission of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Academician-secretary of the National Academy of Picture Arts and Sciences of Russia (Moscow, Russian Federation).

Sadovoy Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, Professor, Head of the Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Research Center of Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Director of Institute of Education,

педагогики, психологии и социологии, Сибирский федеральный университет, член-корреспондент Российской академии образования (г. Красноярск, РФ).

Сунь Юйхуа, доктор педагогических наук, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков (г. Далянь, КНР).

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

Урсул Аркадий Дмитриевич, доктор философских наук, профессор, профессор факультета глобальных процессов, руководитель Центра глобальных исследований, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, академик Международной академии наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Академии наук Молдавии, президент Международной академии ноосферы (устойчивого развития), почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, действительный член Академии Российской словесности, член Научного совета Российской академии наук по изучению и охране культурного и природного наследия, член Общественного совета и Совета по науке при Министерстве культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Хесус Лау, доктор философии, профессор, председатель Секции информационной грамотности Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА), директор Исследовательского центра Университета Веракруза (г. Халапа, Мексика).

Чжао Цзиминь, профессор, Чанчуньского государственного педагогического университета (г. Чанчунь, КНР).

Psychology and Sociology, Siberian Federal University, Corresponding Member of the Russian Academy of Education (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Sun Yuhua, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Languages (Dalian, China).

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, President of Foreign Languages and Regional Study Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation), Winner of Fulbright and Lomonosov Awards, Honorary Doctor of University of Birmingham (UK) and New York University (USA).

Ursul Arkadiy Dmitrievich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Faculty of Global Processes, Head of the Center for Global Studies, Lomonosov Moscow State University, Academician of the International Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Academician of Academy of Sciences of Moldova, President of International Academy of Noosphere (Sustainable Development), Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Member of of Scientific Council Russian Academy of Sciences for Studying and Protection of Cultural and Natural Heritage, Member of the Public Council and Council for Science of the Ministry of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

Jesús Lau, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Section of Information Literacy of the International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), Director of Research Center, University of Veracruz (Xalapa, Mexico).

Zhao Jimin, Professor, Changchun State Pedagogical University (Changchun, China).

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология»

Мартынов Анатолий Иванович, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры, академик Российской академии естественных наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, член Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (г. Кемерово, РФ).

Красиков Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), член-корреспондент Российской Академии Естествознания (г. Москва, РФ).

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Казаков Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ).

Раздел «Искусствоведение»

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искус-

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

Martynov Anatoliy Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Minenko Gennadiy Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Petrovskiy Academy of Sciences and Arts, Member of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Chief Researcher Research Centre Russian, State University Justice Ministry of Justice (RPA Russian Ministry of Justice), Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History (Moscow, Russian Federation).

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, PhD in Philosophy, Associate Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

Lesovichenko Andrey Mikhaylovich, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Folk Art, Culture and Music Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation).

Section of Art History

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Art, Head of

ства, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор института театра, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Степанская Тамара Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории отечественного и зарубежного искусства, Алтайский государственный университет, член-корреспондент Российской Академии Естествознания (г. Барнаул, РФ).

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Раздел «Педагогические науки»

Кудрина Екатерина Леонидовна, доктор педагогических наук, профессор, Кемеровский государственный институт культуры, академик Международной академии наук высшей школы, академик Международной академии информатизации, академик Российской академии естественных наук, академик Петровской академии наук и искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Гендина Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, директор НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный институт культуры, академик Международной академии наук высшей школы, заслуженный деятель науки Российской Федерации, член Постоянного комитета IFLA по информационной грамотности, эксперт ЮНЕСКО по проблемам разработки индикаторов медиа- и информационной грамотности (г. Кемерово, РФ).

Laboratory of Theoretical and Methodological Problems of Art History, Director of Institute of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Stepanskaya Tamara Mikhaylovna, Dr of Art History, Professor, Head of Department of History of Native and Foreign Art, Altai State University, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History (Barnaul, Russian Federation).

Umnova Irina Gennadyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Musical Arts, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Member of the Russian Composers Union (Kemerovo, Russian Federation).

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Head of Department of Orchestral, Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Section of Pedagogical Sciences

Kudrina Ekaterina Leonidovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Kemerovo State University of Culture, Academician of the International Higher Education Academy of Sciences, Academician of the International Informatization Academy, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Academician of Petrovskiy Academy of Sciences and Arts, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Gendina Natalya Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Technology of Automated Information Processing, Director of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture, Academician of the International Higher Education Academy of Sciences, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Member of the IFLA Standing Committee on Information Literacy, UNESCO Expert on Development of Indicators of Media and Information Literacy (Kemerovo, Russian Federation).

Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Кемерово, РФ).

Пономарёв Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по научной и творческой деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Ярошенко Николай Николаевич, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ).

Заруба Наталья Андреевна, доктор социологических наук, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры, академик Академии педагогических и социальных наук, заслуженный учитель Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Панина Татьяна Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, директор института дополнительного профессионального образования, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева, заслуженный учитель Российской Федерации, действительный член Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, директор НИИ межкультурной коммуникации и социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Pilko Irina Semyenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Documentary Communications Technologies, Kemerovo State University of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (Kemerovo, Russian Federation).

Ponomaryev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Scientific Research and Creative Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Yaroshenko Nikolay Nikolaevich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of Sociocultural Activity, Moscow State University of Culture (Moscow, Russian Federation).

Zaruba Natalya Andreevna, Dr of Sociological Sciences, PhD in Pedagogy, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture, Academician of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Honorary Teacher of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

Panina Tatyana Semyenovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, Director of Institute for Continuing Professional Education, T. F. Gorbachev Kuzbass State Technical University, Honorary Teacher of the Russian Federation, Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Director of R&D Institute of Intercultural Communication and Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Жукова О. И., Жуков В. Д. Религиозное сознание как фактор культуры современного человека... 13

Морозов Н. М. Поликонфессиональная среда Кузнецкого края в пореформенный период. Статья II. Старообрядцы..... 18

Подгорная И. А. Методология исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах: культурологический аспект..... 25

Ткалич А. И. Камчатское православное братство как историко-культурное явление на крайнем северо-востоке России в начале XX века..... 33

Казаков Е. Ф. Душа человека XX века (на материале европейского искусства)..... 42

Клименко Н. С., Зберовский А. В. Гендерная идентичность и национальная идентичность в современной духовной культуре России..... 49

Бегунова Е. А. К определению понятия культурной памяти в зарубежной гуманитаристике..... 53

Городищева А. Н., Ходенкова Э. В. Вещь в культуре информационного общества..... 61

Белобров А. А. Проблема барокко в современной культуре России..... 66

Фэн Цзунжэнь. Сохранение и продвижение художественной культуры АРВМ КНР: Ордос как культурный проект..... 72

Чапля Т. В. «Свой» – «чужой» – модель взаимодействия человека и архитектурного пространства 79

Беляева О. А., Миненко Л. В. Знаково-символический язык орнаментальной культуры на предметах декоративно-прикладного искусства..... 87

Безрукова Е. А. Исторические и типологические особенности фэшн-иллюстрации в контексте развития моды и дизайна..... 94

Лефман Т. О. Феномен детства в современной визуальной культуре..... 100

Якухнова Е. Г. Методологические аспекты исследования медицинских стереотипов..... 105

Родионов С. Г., Кимеева Т. И., Полевод В. А. Консервация объектов историко-культурного наследия из органических материалов в музеях: на примере шорской коллекции..... 111

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Тосин С. Г. Геленджикские звонницы и колокольные звоны в начале XXI века (к проблеме восстановления православной колокольно-звонной традиции)..... 117

Демешко Г. А. О фольклорных прототипах вариантного формообразования..... 124

Дайнеко Т. В. Календарные фольклорно-этнографические традиции белорусов Кыштовского района Новосибирской области..... 130

Шириева Н. В., Дыганова Е. А. Татарский фольклор в сочинениях Софии Губайдулиной: новая жизнь традиции..... 136

Верба Н. И. Концертная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» в контексте музыкальных реализаций сюжета о морской деве эпохи романтизма..... 147

Трунов Д. О. Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов..... 157

Решетова Н. М. Музыкальный мир детского кукольного спектакля в творческой деятельности композитора В. М. Натанзона..... 164

Аймаканова А. П. Искусство будущего: экспериментальный опыт Ф. Листа в поисках новой звуковысотности..... 172

Аймаканова А. П. Поздняя композиционная модель Ф. Листа: информационная ёмкость и коммуникативная скудность..... 176

Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта..... 180

Печкурова Л. С., Григорьянц Т. А. Учебный спектакль как система взаимодействия трех авторов..... 185

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Пономарев В. Д., Пожарская О. Б. Творческие индустрии в формировании организационной культуры предприятия..... 190

Мелешкова Н. А., Урусов Г. К. Педагогическое сопровождение формирования здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза..... 195

Силкина О. С. Художественно-патриотическое воспитание молодёжи: нормативно-правовой аспект..... 201

Палилей А. В., Бондаренко А. А. Процесс формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической деятельности..... 210

Устимова О. В. Организационно-педагогические условия формирования качества подготовки специалистов сферы культуры..... 216

Алфавитный указатель авторов..... 222

CONTENTS

CULTUROLOGY

Zhukova O.I., Zhukov V.D. Religious Consciousness as a Factor in Modern Human Culture..... 13

Morozov N.M. Polyconfessional Environment of Kuznetsk Region During the Post-reform Period. Article II. Old Believers..... 18

Podgornaya I.A. Research Methodology of Religious Ecphrasis in the Verbal and Pictorial Text: Culturologic Aspect..... 25

Tkalich A.I. Kamchatka Orthodox Brotherhood as Historic and Cultural Phenomenon in the Far North-East of Russia in the Early 20th Century..... 33

Kazakov E.F. The Soul of Man of the XX Century (on the Material of European Art)..... 42

Klimenko N.S., Zberovskiy A.V. Gender Identity and National Identity in the Modern Spiritual Culture of Russia..... 49

Begunova E.A. To a Definition of the Concept of Cultural Memory in Foreign Humanistaristics..... 53

Gorodishcheva A.N., Khodenkova E.V. The Thing in the Culture of Information Society..... 61

Belobrov A.A. Baroque Problem in the Contemporary Russian Culture..... 66

Feng Zongren. Preservation and Development of Contemporary Art of Autonomous Region of Inner Mongolia of the People's Republic of China (by the Example of Projects in Ordos)..... 72

Chaplya T.V. "Friend" – "Foe," the Model of Interaction between Man and Architectural Space..... 79

Belyaeva O.A., Minenko L.V. The Symbolic Sign Language of Ornamental Culture in Arts and Crafts Products..... 87

Bezrukova E.A. Historical and Typological Features of Fashion Illustration in the Context of the Development of Fashion and Design..... 94

Lefman T.O. Childhood Phenomenon in the Contemporary Visual Culture..... 100

Yakukhnova E.G. Methodological Aspects of Medical Stereotypes..... 105

Rodionov S.G., Kimeeva T.I., Polevod V.A. Preservation of Historical and Cultural Heritage Objects of Organic Materials in Museums: the Example of the Shor Collection..... 111

ART HISTORY

Tosin S.G. Gelendzhik Zvonnitsas and Bell Chimes in the Beginning of the XXI Century (to the Problem of Restoration of Orthodox Bell-Call Tradition)..... 117

Demeshko G.A. About the Folk Prototypes of the Variational Form Creation..... 124

Dayneko T.V. Calendar Folklore-Ethnographic Traditions of the Byelorussians of Kyshtovsky District, Novosibirsk Region..... 130

Shirieva N.V., Dyganova E.A. Tatar Folklore in the Music of Sofia Gubaidulina: the New Life of an Old Tradition..... 136

Verba N.I. The Concert Overture by F. Mendelssohn "The Tale of the Lovely Melusine" in the Context of Musical Implementations of the Plot about Mermaids in the Romantic Epoch..... 147

Trunov D.O. Semantics of Time in Chamber Vocal Works of Leonid Desyatnikov in the 1970s..... 157

Reshetova N.M. Music World of Children Puppet Show in Composer V.M. Natanzon's Creative Activity..... 164

Aymakanova A.P. Art of the Future: Franz Liszt's Experiments in Search of a New Pitch..... 172

Aymakanova A.P. Liszt's Late Compositional Model: Informational Capacity and Communicative Scarcity..... 176

Georgievskaya O.V. Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces..... 180

Pechkurova L.S., Grigoriantz T.A. A Training Play as a System of Interaction of the Three Authors.... 185

PEDAGOGICAL SCIENCES

Ponomarev V.D., Pozharsky O.B. Creative Industries in Forming the Organizational Culture of an Enterprise..... 190

Meleshkova N.A., Urusov G.K. Pedagogical Support of the Formation of Students' Healthy Lifestyle in the Higher Education..... 195

Silkina O.S. Artistic-Patriotic Education of Young People: Legal and Regulatory Aspect..... 201

Paliley A.V., Bondarenko A.A. The Process of Formation of Professional Readiness Teacher-Choreographer for Practice..... 210

Ustimova O.V. Organizational and Pedagogical Conditions of Training the Specialists in the Sphere of Culture..... 216

List of Authors in Alphabetical Order..... 222

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

УДК 152.32

РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Жукова Ольга Ивановна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: oizh@list.ru

Жуков Владимир Дмитриевич, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и культурологии, Кемеровский государственный медицинский университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: oizh@list.ru

В статье рассматривается роль религии в формировании современного человека. Анализируются причины, объясняющие интерес человека к религии. Подчеркивается, что, во-первых, невозможно понять специфику религии, ее социальные функции и механизм их осуществления, не исследовав предельные основания религиозного культа, веры. Во-вторых, в религиозных представлениях запечатлен многовековой нравственный опыт, представляющий особую ценность для экзистенциального бытия человека. Особое внимание уделяется взаимосвязи религии и нравственности, религии и массовой культуры. Исследуется, в какой степени в религии представлены черты массовой культуры и насколько ярко они выражены. Подобный анализ исходит из рассмотрения религии и массовой культуры как социокультурного феномена. Выделяются некоторые черты, сближающие религию и массовую культуру. В религии с самого начала ее существования заложено стремление к выходу на самые широкие слои населения, и в достижении своих целей она стремится к максимальной экспансии. Религия, как и массовая культура, оперирует специфическими формами сознания и деятельности, в которых присутствуют и созидательные, и деструктивные элементы. В статье подчеркивается, что для современного мыслящего человека существующие проблемы говорят о поиске аутентичного знания и необходимости постоянного диалога между религиозным и светским сознанием.

Ключевые слова: человек, общество, религия, экзистенциальная направленность, метафизическая потребность, массовая культура.

RELIGIOUS CONSCIOUSNESS AS A FACTOR IN MODERN HUMAN CUITURE

Zhukova Olga Ivanovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oizh@list.ru

Zhukov Vladimir Dmitrievich, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Philosophy, and Culturology Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oizh@list.ru

In the article, the role of religion in present-day person formation is examined. The reasons explaining the person's interest to religion are analyzed. It is emphasized, first of all, that it is impossible to understand the specifics of religion, its social functions and the mechanism for their implementation, without examining the supreme foundations of religious worship and faith. Secondly, religious representations contain centuries-old moral experience, which is of special value for man existential being. Particular attention is paid to the relationship of religion and morality, religion and mass culture. It is investigated, which mass culture features

religion comprises, and how vividly they are expressed. Such an analysis proceeds from the consideration of religion and mass culture as a sociocultural phenomenon. There are some features, that bring religion and mass culture together. Religion from its forthcoming contains aspiration for penetrating into the broadest strata of population, and in pursuitof its goals it strives for maximum expansion. Religion, like mass culture, uses specific forms of consciousness and activity having also creative and destructive elements. It is emphasized, that for a modern intellectual person such problems mean that an authentic knowledge is being searched for and that a constant dialogue between religious and secular consciousness is necessary.

Keywords: man, society, religion, existential orientation, metaphysical needs, mass culture.

Сегодня любому интеллектуально мыслящему человеку понятно, что противоречия современного мира, возникновение глобальных проблем, способных привести человечество к гибели, вовлечение всех стран в единый общественно-исторический процесс обозначили переломный момент в истории, когда надламываются, «деконструируются» прежние социальные ориентиры: культ разума, науки, техники, когда иррациональное начинает занимать более прочные позиции, чем рациональное. Именно в этот момент возникает потребность в обретении подлинно нравственных ориентиров, способных помочь человеку обосновать смысл его существования.

Существенным и активным компонентом этих процессов является религия, остающаяся для подавляющего населения Земли господствующим мировоззрением. Поэтому ее глубокое понимание в нашу эпоху, которую правомерно обозначить термином К. Ясперса «осевое время», время, когда закладывается матрица развития культуры на грядущее тысячелетие, – основная задача человеческой мысли. Имеются, по меньшей мере, две причины, которые объясняют пристальный интерес философски мыслящего человека к религии.

Во-первых, невозможно понять специфику религии, ее социальные функции и механизм их осуществления, не исследовав предельные, «конечные» (то есть социально-онтологические) основания религиозного культа, поведения, веры. А это исключительная прерогатива философско-культурологического знания, поэтому не случайно религия неизменно привлекала внимание его крупнейших создателей.

Во-вторых, в религиозных представлениях и обобщивших их теологических концепциях запечатлен многовековой нравственно-психологический опыт, представляющий особую ценность для размышлений человека о себе самом в контексте экзистенциальной определенности.

В этом контексте закономерная для русской интеллигенции XIX – начала XX века тема поиска истины в большей степени была сопряжена с поиском Бога внутри души, голосом совести, находящем опору в Абсолюте. Причем подобный нравственный ориентир нашел свое продолжение в воззрениях многих отечественных мыслителей, чьи идеи были всегда сопряжены с внутренними этическими поисками, приводящими к обоснованию трансцендентного и опоры на него.

Когда, например, М. К. Мамардашвили рассуждает о специфике философии и сущности человека, то раскрывает он значение человека через понимания Божественного: «Философию можно определить, как такое занятие, такое мышление о предметах… когда они рассматриваются под углом зрения конечной цели истории и мироздания. Конечный смысл мироздания или конечный смысл истории является частью человеческого предназначения. А человеческое предназначение есть следующее: исполниться в качестве Человека. Стать Человеком. Теперь я выражусь иначе. Предназначение человека состоит в том, чтобы исполниться по образу и подобию Божьему. Образ и подобие Божье – это символ, соотнесено с которым человек исполняется в качестве человека» [4, с. 58]. Мыслитель подчеркивает свое полное согласие с онтологическим обоснованием бытия Бога: никогда человек не назвал бы ничего Богом, если бы в нем уже не действовала сила, которую он вне себя назвал «Богом».

Безусловно, здесь присутствует идея, которая имеет, по меньшей мере, двухтысячелетнюю традицию и глубоко укорененная не только в массовом сознании, но и в сознании интеллектуальном о том, что без идеи Бога нельзя обосновать абсолютности моральных норм. Речь может идти об обосновании двоякого рода: теоретическом – в этом случае понятие Бога считается необходимым для логического завершения этических

рассуждений, «разрешения» антиномий бытия и морали, и практическом – в этом случае понятие Бога рассматривается как важное звено в структуре нравственного поведения. При обосновании принципов нравственного поведения человек сталкивается с определенными антиномиями, которые он не в состоянии решить простыми способами и которые в принципе не могут быть разрешены окончательно. Это касается тех антиномий, которые связаны с проблемой теодицеи, вековые размышления над которой показали невозможность рационального примирения представлений о «всемогущем и всемилостивейшем Боге» и наличия мирового зла. Именно здесь возникает камень преткновения для рефлектирующей личности, так как она хорошо осознает возможность достоверного обоснования двух положений, друг с другом несовместимых.

С одной стороны, существует историческая неизбежность появления моральных представлений в рамках религиозного мировоззрения. На ранних этапах истории, когда личностное автономное сознание только формировалось, именно идея «всевидящего» Бога была тем непременным условием, которое обеспечивало переход от исключительно «внешних» (принудительных) способов регуляции поведения к «внутренним», специфически нравственным. Для человека апелляция к Богу решает многие социальные, нравственные проблемы. Веря в Бога, человек в повседневной жизни понимает, что он должен следовать моральным нормам, которые предписал Бог, убирая любой критический момент, возникающий в процессе их реализации. «Верую, потому что абсурдно» – эта фраза Тертуллиана пережила века и тысячелетия не только из-за своих несомненных эстетических достоинств и не только потому, что является точной формулой веры, но еще и потому, что она выражает очень важную практическую истину. Жизнь в некоторых своих проявлениях и в самом деле бывает настолько абсурдной, иррациональной, дисгармоничной, а социальные нагрузки, падающие на человека, настолько тяжелыми, что многим людям принять это без веры в Бога оказывается просто невозможным.

Конечно, и идея Бога не может придать моральным нормам полную или хотя бы высокую степень действенности (логика жизни оказывается сильнее): но она по крайней мере гарантирует то, что эти нормы хотя бы признаются в качестве самого общего масштаба оценки. Не предотвращая практические отступления от моральных норм, религиозный аргумент удерживает от соблазна вообще отказаться от них. И поэтому, скажем, была своя последовательность у Ницше, этический нигилизм которого вполне логично сопрягался с тезисом, о том, что Бог умер.

С другой стороны, наличествует определенная типологическая несовместимость религии и нравственности. Специфика нравственного сознания в том, что оно бескорыстно, совестливо, а совесть, как справедливо полагал Мамардашвили, выводится только из себя самой. Со-весть – весть, посылаемая человеку, стремящемуся о-со-знавать личностное бытие и нравственное бытие сообщества в целом. Совесть – это тавтологическое понятие, оно не может быть опосредовано никакими внешними обстоятельствами. Решение «по совести» не ориентировано на практические результаты и предполагает полную независимость и автономность человека. Все это не может не вступать в определенное противоречие с религиозным принципом подчинения божественной воле.

Наиболее ярко подобное противоречие было выражено в мировоззрении И. Канта, который сделал акцент на «внутреннем мире» человека и «практической религиозности». Отвергнув метафизическое учение о душе и Боге, разрушив классические «доказательства» бытия Бога, Кант, как известно, отстаивал постулат «практического разума» как единственное основание для религии. Он выступил не как теолог или даже религиозный философ, но как философ религии, наследник века Просвещения, утверждая, что не нравственность основывается на религии, а, напротив, религия основывается на нравственности, выдвинув известный категорический императив, так или иначе созвучный принципу евангельской морали.

Религиозная аргументация морали, как будто бы решая одну проблему, создает ряд новых. В частности, если не подрывает, то сильно ослабевает чувство личной нравственной ответственности. Какую бы сторону решения данной проблемы мы не рассматривали, будь то философско-религиозный спор о предопределении и свободе воли или размышления о природе добра и зла с точки зрения обыденного сознания, в любом случае личность находит для себя в какой-то мере упрощенный вариант решения тех многочисленных трудностей и несчастий, с кото-

рыми она сталкивается. Суть же его заключается в упрощенной трактовке, выраженной следующим образом: поскольку миром управляет добрый, справедливый Бог, то человек вправе предположить, что он не допустит крушения самого мира, окончательного торжества зла и отдельный человек в этом смысле не может своими действиями, какими бы деструктивными они не были, подорвать общий божественный устой бытия. Он может совершить зло в личном и локальном смысле, но не может совершить его в метафизическом смысле, потому что зла в метафизическом смысле для религиозно мыслящего человека не существует. «Все, что существует, есть добро», – говорил Августин. Но если это так, то человеку не стоит бояться, что он совершит что-либо не то, и вообще он не должен полагаться на свою личную ответственность. Человеку не стоит беспокоиться за общую судьбу мира, так как все находится в руках Бога. Это рассуждение не является ироничным выпадом против веры. Оно является практически работающим, имеет мотивирующее воздействие на человеческое поведение. В статье «Будущее одной иллюзии» З. Фрейд писал: «Безнравственность во все времена находила в религии не меньшую опору, чем нравственность» [6, с. 120]. И он, в общем-то, был прав. С ним можно только спорить о пропорциях, но в том, что человек в своем изощренном сознании умеет находить религиозное оправдание безнравственному поведению, как и вообще прикрывать зло добром – в этом нет сомнения. Когда Ницше писал о том, что Христос был первым и последним христианином, он прекрасно отдавал отчет в подобном «вопиющем» заявлении. Или созвучная подобному высказыванию эмоционально-аффективная мысль С. Кьеркегора: «В век, где все христиане, ни один человек не является христианином» [3, с. 156]. Для Кьеркегора, глубоко верующего человека, христианство – не фиксированное состояние, не принадлежность к какой-либо религиозной организации. Это процесс, пульсация индивидуального опыта, всегда не завершенное движение к вечности. Это вера, которая не поддается выражению рациональным, научным способом, жизненный порыв, персональный акт риска и муки, не нуждающийся в логическом обосновании.

Может показаться, что в своих рассуждениях, опираясь на воззрения европейских мыслителей, мы далеко ушли от современных, наиболее злободневных проблем религиоведения. Конечно, это не так. Без подобного обращения к мыслителям прошлого невозможно адекватно осмыслить и современную религиозную ситуацию в нашей стране.

Сознание критически мыслящего человека всегда обязано отдавать себе отчет или, по крайней мере, стремиться к этому, по поводу той реально существующей ситуации, в которой оно пребывает [2]. И когда оно осмысливает причины кризиса современного общества, всех тех основ, которые его структурируют и определяют, то критическое мышление, безусловно, не может идеализировать какую-либо одну из форм общественного сознания, определяющих данное общество. В данном случае объектом критического рассмотрения выступает религия и ее роль в современной реальности. И здесь констатировать можно лишь следующее: когда общество диагностируется как кризисное, то, следовательно, не совсем здоровыми оказываются все элементы его определяющие, будь ли то религия, наука, искусство, философия и т. д.

Когда мы пытаемся осмыслить ведущие тенденции, которые определяют смысл современной социокультурной реальности, то критическое сознание не может не заметить, что практически большинство форм общественного сознания находится под мощным влиянием массовой культуры. В данной работе мы не будем подробно касаться столь сложного феномена как массовая культура, понимая, что данному явлению присуща не только многогранность, но и особая мимикрия, что говорит об отсутствии у него как внешней, так и, скорее всего внутренней устойчивости, подлинной глубины и смысловой содержательности. Массовая культура – это «фельетонная культура», культура поверхности, дилетантизма. Но каким бы критически-негативным образом мы не описывали подобный феномен, констатировать можно лишь то, что мы живем в эпоху массовой культуры и в своем сознании волей или неволей являемся носителями ее мнимых ценностей.

В контексте нашей работы, анализирующей роль религии в жизнедеятельности человека, нас интересует, в какой степени в религии представлены черты массовой культуры и насколько ярко они выражены. Безусловно, подобный анализ исходит из рассмотрения религии и массовой

культуры как социокультурного феномена. Любая религия, рассматриваемая в качестве социокультурного явления, есть, как замечал У. Джеймс, реагирование всего существа человека на жизнь, на процессы, протекающие в окружающей его, социальной среде [1]. Из самых ярко выраженных черт массовой культуры, которые мы можем увидеть в религии, выделяются следующие:

Во-первых, в религии с самого начала ее существования заложено стремление к выходу на самые широкие слои населения, и в достижении своих целей она иногда способна пренебрегать расовыми, этническими, культурными и иными различиями для достижения своих целей, стремясь к максимальной экспансии, к охвату. Отсюда очевиден следующий факт: начав свое существование в качестве эзотерического, элитарного знания, религия становится массовым явлением, имея в качестве «посредника» культ, вероучение, обряд, приобщение к которому предполагает своей целью как можно большее вовлечение в свои ряды массового числа адептов.

Совершенно очевидно, что охват максимального количества всех слоев населения страны, планеты является одной из основных задач массовой культуры, заветной мечтой всех ее лидеров. Однако в результате подобной экспансии происходит стирание национальных особенностей, уничтожение уникальных культурных традиций, что абсолютно чуждо принципам высокой культуры.

Во-вторых, нельзя не обратить внимание на такую общую для данных феноменов черту, как деиндивидуализация. Различные религии, включая христианство, демонстрируют нам ситуацию, когда подавляется все индивидуальное и культивируется приобретение черт, предписанных символом веры, заповедями, нормами, принятыми в данном вероучении, что особенно ярко проявляется в фигурах личностей, отнесенных в рамках данной конфессии к лику святых. Не случайно, в «житиях» в первую очередь говорится не о различиях, а о том общем, которое делает их похожими друг на друга. Ситуация деиндивидуализации в массовой культуре настолько очевидна, что даже не требует особого обоснования.

В-третьих, и массовая культура, и религия оперируют специфическими формами сознания и деятельности, в которых присутствуют и созидательные, и деструктивные элементы. Подход, в котором будет решительно отвергаться, и опровергаться, а следовательно, и разрушаться все иное, не связанное с новой религией, лежит в основе учения любого религиозного мировоззрения.

В-четвертых, и религия, и, соответственно, массовая культура должны «зарабатывать» средства для своего существования. Конечно, церковь в течение всей истории своего существования искала те или иные пути, дающие ей возможность нормального существования, также и в условиях нынешней рыночной экономики ей приходиться прибегать к маркетинговым приемам, которые позволяют ей не просто существовать, но и развиваться. В современных условиях достаточно жесткой экономической жизни в религии, как и в массовой культуре, важную роль начинают играть мероприятия, которые в деловой жизни обозначаются термином «promotion», которые проводятся исключительно с целью рекламы и для достижения определенных ясно осознаваемых целей.

Все те основные черты, которые обозначенные в тексте статьи, не являются, конечно, исчерпывающими. При желании можно обратить внимание и на многие другие. Но, следуя принципу объективности, необходимо заметить, что черты массовой культуры мы можем увидеть буквально в любом другом феномене общественного сознания, даже высокоинтеллектуальном, говорим ли мы о науке, или философии, или другом явлении, – везде мы можем зафиксировать ситуации, в которых доступное, упрощенное, общепринятое, рассчитанное, как говорил Ортега-и-Гассет, на «человека-массу» [5], безусловно присутствует, и это является не особым исключительным моментом, а общепринятой тенденцией.

Итак, для современного мыслящего человека существует огромное число нерешенных проблем, касающихся понимания религии и форм ее существования в современном обществе. Все существующие сложности говорят о вечном поиске аутентичного знания, к которому всегда пытается стремиться критическое мышление, которое в силу своей специфики не может удовлетвориться только одномерным, общепринятым решением.

В любом случае должен существовать и продолжать развиваться в самых различных формах диалог между религиозным и светским сознани-

ем, чтобы более глубоко и непредвзято понимать взгляды друг друга, их внутренние мотивы и делать отсюда выводы о возможности совместной деятельности по реализации общечеловеческих идеалов. Подобный диалог и взаимооткрытость безусловно присутствуют сегодня, что говорит о серьезных позитивных изменениях в нашем отечестве.

Литература

1. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. – М.: Наука, 1993. – 432 с.
2. Жукова О. И., Жуков В. Д. Кризис идентичности как нормообразующее становление личности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29/1. – С. 81–89.
3. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
4. Мамардашвили М. К. Как я пониманию философию. – М.: Прогресс, 1992. – 363 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
6. Фрейд З. Будущее одной иллюзии – М.: Наука, 1990 – 120 с.

References

1. Dzheyms U. *Mnogoobrazie religioznogo opyta [Diverse of religious experience]*. Moscow, Nauka Publ., 1993. 323 p. (In Russ.).
2. Zhukova O.I., Zhukov V.D. Krizis identichnosti kak normoobrazuyushchee stanovlenie lichnosti [Identity crisis as a norm-setting formation of personality]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29/1, pp. 81-89. (In Russ.).
3. K'erkegor S. *Strakh i trepet [Fear and trembling]*. Moscow, Respublika Publ., 1993. 383 p. (In Russ.).
4. Mamardashvili M.K. *Kak ya ponimaniyu filosofiyu [As I understand philosophy]*. Moscow, Progress Publ., 1992. 363 p. (In Russ.).
5. Ortega-i-Gasset Kh. *Vosstanie mass [Rising of masses]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 588 p. (In Russ.).
6. Freyd Z. *Budushchee odnoy illyuziiusii [Future of one illusion]*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 120 p. (In Russ.).

УДК 908(571.17) «1860/1880»

ПОЛИКОНФЕССИОНАЛЬНАЯ СРЕДА КУЗНЕЦКОГО КРАЯ В ПОРЕФОРМЕННЫЙ ПЕРИОД

Статья II. Старообрядцы

Морозов Николай Михайлович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Кемерово, РФ). E-mail: oven.777@mail.ru

Внимание к теме обусловлено отсутствием специальных исследований, посвящённых культурологическому анализу состояния поликонфессиональной среды, включавшей институты всех мировых религий, присутствовавших на территории Кузнецкого края в пореформенный период, важный для понимания истоков трансформации духовной сферы, которая произошла на этапе строительства индустриальной базы в Кузбассе.

Рассмотрены причины возникновения старообрядчества и каналы его проникновения на территорию Кузнецкого края. Выделены особенности политики государства в отношении представителей старообрядчества, отличавшейся декларативной веротерпимостью, носившей характер «скрытого отрицания» иноверцев. Проведена систематизация согласий по их принадлежности к основным течениям старообрядчества: поповцам и беспоповцам. В общих чертах определена география их расселения на территории Кузнецкого и Мариинского округов. Указаны обрядовые особенности и специфика

воззрений представителей старообрядческих течений, согласий и толков. Рассмотрена активная политика правительства по вовлечению старообрядцев в единоверческую церковь, показано её особенное положение, как промежуточного звена между официальным православием и старообрядчеством. Выделены экономические причины перехода некоторых сельских жителей из православного прихода в единоверческий, а также намеренного искажения священниками численности старообрядцев, проживавших на территории прихода.

Ключевые слова: Кузнецкий край, Мариинский округ, Кузнецкий округ, поликонфессиональная среда, старообрядчество, поповцы, беспоповцы, единоверцы.

POLYCONFESSIONAL ENVIRONMENT OF KUZNETSK REGION DURING THE POST-REFORM PERIOD
Article II. Old Believers

Morozov Nikolay Mikhaylovich, PhD in History, Sr. Researcher, Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of the Siberian Office of the Russian Academy of Sciences (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: oven.777@mail.ru

The attention to a subject is caused by lack of the special researches devoted to the culturological analysis of a condition of the polyconfessional environment including institutes of all world religions which were present at the territory of Kuznetsk region during the post-reform period, important for understanding the sources of transformation of the spiritual sphere which happened at the following stage of industrial base constructions in Kuzbass.

Origins of Old Belief and channels of its access to the territory of Kuznetsk region are considered. Features of the state policy for the representatives of Old Belief differ in the declarative toleration which had character of "the hidden denial" of gentiles are outlined. Systematization of agreement on their belonging to main currents of Old Belief is carried out: to Old Believers and Bespopovets. The geography of their resettlement in the territory of Kuznetsk and Mariinsky districts is determined in general. Ceremonial features and specifics of views of representatives of Old Belief currents, agreement and rumors are specified. The active policy of the government on involvement of Old Believers in common church is considered, its special provision as intermediate link between the official Orthodoxy and Old Belief is shown. The economic reasons of transition of some villagers from the Orthodox parish in common church, and also a deliberate distortion of a number of the Old Believers priests living in the territory of a parish are allocated.

Keywords: Kuznetsk region, Mariinsky district, Kuznetsk district, polyconfessional environment, Old Belief, Old Believers, Bespopovets, brothers in faith.

Мариинский и Кузнецкий округа Кузнецкого края традиционно оставались территориями миграции с Урала и европейской части страны отдельных групп старообрядцев, испытывавших различного рода притеснения со стороны представителей власти, искавших уединения в глухих уголках Южной Сибири, избегавших контактов с государством, ассоциируемым с Антихристом. Еще в 1832 году была отменена смертная казнь за хулу на Бога. В отношениях с инославными местной администрации было рекомендовано избегать насилия, но воздействовать путём просвещения и доказательства их неправоты. Уездной полиции вменялась обязанность пристального контроля данной категории населения, в том числе вести метрические книги.

Раскол верующих в Русской православной церкви на ревнителей старой веры и сторонников новых обрядов наступил ещё в ходе государственно-церковной реформы, проведённой в 1650-е годы, именуемой по имени её исполнителя – патриарха Никона. Реформа была инициирована молодым царём Алексеем Михайловичем при поддержке сторонников – членов кружка «древлего благочестия» в лице архимандрита Ф. Ртищева, протопопов: С. Вонифатьева (ду-

ховника молодого царя), И. Неронова, А. Петрова (протопоп Аввакум) и других приближённых из числа иерархов. В атмосфере эсхатологических ожиданий, охвативших народы всей Европы, и с приближением 1666 года – даты наступления предполагаемых апокалиптических событий, предусматривалось привести русскую богослужебную практику, отличавшуюся своей неупорядоченностью и множеством толкований, в соответствие, как казалось, с канонически более выверенной греческой практикой. Предполагалось проповедями приучать «погрязший в греховности народ» к основам христианской морали, обеспечить неизменность веры, а с исправлением обрядов, следуя мессианской идее (Москва – Третий Рим), сблизить православие с остальным христианским миром.

Однако поспешные методы ее проведения, и, следовательно, многочисленные просчеты, в обществе, имевшем высокий уровень пассионарного напряжения, привели, как заметил русский историк С. А. Зеньковский, к подлинному внутреннему разрыву в самой церкви, значительно обеднившему «русское православие, в котором были виноваты не одна, а обе стороны: и упорные, и отказавшиеся видеть последствия своей настойчивости насадители нового обряда, и слишком ретивые, и, к сожалению, часто тоже очень упрямые, односторонние защитники старого» [5, с. 54].

В повседневной жизни старообрядцев безосновательно именовали раскольниками и сектантами, тем самым незаслуженно возлагая на них одностороннюю ответственность за события XVII века. «Церковный раскол, – по мнению патриарха Кирилла, – нанёс жесточайший удар по национальному самосознанию. Ломка традиционных церковно-бытовых устоев и духовно-нравственных ценностей разделила некогда единый народ не только в церковном отношении, но и в социальном. Народному телу, которое тогда вполне совпадало с телом церковным, была нанесена рана, губительные последствия которой живут в столетиях. Разделение российского общества, вызванное церковным расколом, стало предвестием дальнейших разломов, приведших к революционной катастрофе» [3].

Представители старообрядчества считали себя последователями русского традиционного народного православия, для которого, по их мнению, характерны, в первую очередь, выборное начало и местное самоуправление, истинность (неизменность) и благочестивость (отделение Церкви от государства) [9, с. 14].

В соответствии с законами 1864 и 1874 годов старообрядцам декларативно гарантировались гражданские и религиозные права. Им, отличавшимся среди других групп населения трудолюбием, бережливостью и зажиточностью дворов [10, с. 503], снимались некоторые ограничения в экономической сфере. Послабление имело, в первую очередь, политическую подоплёку. Правительство стремилось избежать социальных катаклизмов на религиозной почве, а наличие руководства старообрядцев (Белокриницкое согласие) за границей – в Австрии, потенциально создавало почву для нежелательных манипуляций извне многочисленной группой верующих.

Во второй половине XIX века старообрядцы рассматривались государством уже как православные, заражённые ересью, которые якобы «лишь по невежеству своему откололись от православия», и поэтому нуждаются в опеке со стороны министерства внутренних дел, Обер-прокурора Синода и местных губернаторов, имевших, в свою очередь, указание препятствовать «распространению раскола» и повышать в рядах его приверженцев удельный вес законопослушного населения.

В качестве ограничительных использовались следующие меры: запреты на открытие новых молитвенных домов, жесткая регламентация в функционировании действующих и закрытие незаконно появившихся молелен (с заведением уголовного дела с конфискацией церковной утвари и книг); тюремное заключение или ссылка в отдалённые места старообрядческих наставников («лжепопов»); юридическое непризнание «сводных» (невенчанных в официальной церкви) браков между православными и старообрядцами; без участия приходского священника обряды крещения и погребения оказывались вне закона, и, как следствие, возникала проблема наследования. В сложившихся условиях люди были вынуждены тайно проводить обряды, а наставники – вести скрытный, «катакомбный» образ жизни.

В пореформенный период границы между согласиями и толками отличались подвижностью, поэтому выяснить точное количество их членов не представляется возможным. Погрешность в официальной статистике была велика потому, что обязанности по учету были возложены на

органы местной полиции, которые стремились занизить цифры, показывая тем самым успехи борьбы с инакомыслием. Свою лепту вносили и некоторые приходские священники, получавшие от уклоняющихся от причастия и исповеди старообрядцев мзду в обмен на запись в исповедальных росписях. Немало было тайных верующих, формально заявлявших о симпатиях официальной церкви, числившихся православными. Но помня евангельскую притчу о Христе, простившем тройное отречение Петра ради его раскаяния, при первой же возможности они возвращались в свои «раскольничьи заблуждения» [7, с. 49–50].

Некоторых старообрядцев, проживавших в глухих местах, сложно было вообще обнаружить. Эта часть населения являлась наиболее мобильной. Нередко консистория получала из других губерний сообщения о выехавших в Томскую епархию группах тайных староверов с намерением на новом месте легализоваться, но в действительности их следы терялись [1, с. 11].

При широкой географии расселения, на территории округов были известны несколько очагов компактного проживания сторонников древлеправославного исповедания, представлявших два основных течения в старообрядчестве. Первое – *поповцы*, выступавшие против существующей государственной власти, считавшие Петра I воплощением Антихриста, привлекавшие для богослужения «беглых» священников, порвавших с официальной православной церковью. Одним из их центров являлись Керженские скиты (Нижегородская губерния), поэтому часто переселенцы с тех мест употребляли самоназвание – кержаки. В XIX веке поповцы разделились на белокриницкое (Белокриницкая иерархия, внутри которой вскоре произошло разделение на согласия: окружников и противоокружников) и беглопоповское.

Второе течение представляли *беспоповцы*, признававшие необходимость церковной организации и духовенства, но считавшие, что в современных условиях нет истинной иерархии, и потому были вынуждены обходиться без священников. Обряды проводили выдвинувшиеся из их среды «дьяки» («старики»), при этом не только мужчины, но и женщины. Самый крупный российский центр беспоповщины обосновался в конце XVII века в Олонецкой губернии, поэтому возникшее там учение получило название «поморского». Утверждалось, что Антихрист уже воцарился на земле, истребил все церковные таинства, включая священство и брак. Из поморцев выделились филипповское, федосеевское и спасовское согласия, солидарно и крайне решительно отказывавшиеся молиться за царя, отрицавшие церковь и власти, но имевшие между собой разногласия по другим обрядам, в частности, о признании или непризнании брака. Именно их сторонники, чтобы не подчиняться власти Антихриста, в XVIII веке чаще других прибегали к самосожжениям [11, с. 32–33].

Промежуточное положение между поповцами и беспоповцами занимали стариковцы (табл. 1).

У томской администрации не было чёткого понимания разницы между согласиями и толками, поэтому, к примеру, мариинские власти ошибочно к ним относили сектантов – молокан и субботников. При отсутствии чётких критериев их идентификации официальная статистика за 1869 и 1882 годы отразила рост количества данной части верующих: в Мариинске и его округе – с 1024 до 1998 человек, а в Кузнецком округе – снижение с 402 до 294, очевидно, за счёт перехода в единоверие.

Таблица 1

Старообрядческие согласия на территории Кузбасса (вторая половина XIX века)

<table>
<tr><td rowspan="11">Поповцы</td><td colspan="5">Согласия</td></tr>
<tr><td colspan="3" rowspan="2">Белокриницкое (австрийцы)</td><td colspan="2">Окружники</td></tr>
<tr><td colspan="2">Противоокружники</td></tr>
<tr><td colspan="5">Беглопоповцы</td></tr>
<tr><td colspan="5">Часовенные</td></tr>
<tr><td rowspan="7">Беспоповцы</td><td colspan="5">Стариковцы</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Поморцы</td><td colspan="4">Новопоморцы (законобрачные)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Старопоморцы</td><td colspan="3">Даниловцы (полубрачные)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Федосеевцы (безбрачники)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Филипповцы</td><td colspan="2">Странники (безденежники)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Спасовцы</td><td rowspan="3">Нетовцы</td><td>Глухие нетовцы</td></tr>
<tr><td>Поющие нетовцы</td></tr>
<tr><td>Рябиновцы</td></tr>
<tr><td colspan="5">Восточники</td></tr>
</table>

Лишь позже, по итогам Всероссийской переписи населения 1897 года, были получены уточнённые сведения, выявленные историками пока по 40 приходам, о местах проживания и приблизительной общей численности (не менее 7885 чел.) членов всех согласий. Среди них подавляющее большинство (64,25 %) были отмечены как стариковцы, 5,94 % – австрийцы-окружники, 1,75 % – нетовцы, 2,35 % – рябиновцы, 5,97 % – странники, 16,31 – новопоморцы, 3,44 % – даниловцы [6, с. 178–179].

В южных волостях Томского округа поморцы обосновались в с. Паче, в деревнях и заимках по реке Яя. Проживая рядом со старообрядцами, некоторые крестьяне переходили в согласия, «заражаясь обрядовым благочестием». Религиозной ассимиляции способствовали смешанные браки, повседневный пример успешного хозяйствования и трезвого образа жизни, напористость и убедительность суждений ревнителей древнего православия.

В кабинетах губернской администрации бытовало понятие «раскольничьей полосы» – расположенной в западной части Кузнецкого округа, сети населённых пунктов Тарсминской (д. Кокуйская и др.) и Косминской волостей с её продолжением в пределах Верх-Чумышской волости Барнаульского округа. Имелись сведения о высокой концентрации членов согласия стариковцев среди жителей Караканского прихода (д. Сидорёнково, Уроп, Челухоевский стан и др.).

В Мариинском округе большая группа старообрядцев проживала в бассейне р. Тяжин в селениях Баимской и Дмитриевской волостей. «Раскольничьими» считались деревни Рубина, Тамбарская, Прокопьева Заимка. Так, в деревне Благовещенской, состоявшей из переселенцев Оренбургской губернии, в 1870 году большинство крестьян придерживались часовенного согласия. Другие являлись захаровцами (толк рябиновского согласия, названный по имени своего наставника Захара), которые «для богослужения собираются в частных домах, при этом пения не допускают, а только чинно сидят и благоговейно слушают чтение старопечатных книг. Иконы чтут. Но исключительно древние и поклоняются только таким осмиконечным крестам, которые сделаны из рябинового дерева без изображения Распятого <…> Браки благословляют родители <…> Младенцев крестят старики и старухи. Взрослый, приходящий в секту, может совершить перекрещивание сам над собою» [1, с. 20].

В 1861 году по поручению генерал-губернатора Западной Сибири сбором сведений о томских старообрядцах занимался чиновник особых поручений при томском губернаторе Квятковский. От жителей деревень Большой и Малый Антибес, Приметкиной Заимки и Рубиной ему удалось узнать о наличии большого скита за р. Тяжин в Мариинской тайге.

Очевидцы делились воспоминаниями о «трёх седеньких старичках, почти беспрерывно занятых чтением вслух или про себя каких-то больших книг», о расположении скитских построек, которые «раскинуты так, что одна келья отстоит от другой на 100 и даже на 200 сажен. Низкия кельи, фасадом всегда почти обращенныя к озеру или болоту, заваливаются ещё колодником или хворостом и потому издали незаметны. Тропинки между отдельными избами закидываются сучьями, а в некоторых случаях между кельями в летнее время нельзя пройти вовсе и их обитатели сообщаются между собою при посредстве лодок, укрываемых тщательно в болотных камышах» [1, с. 82–83].

Народная молва передавала, что летом 1860 года в скит через деревню Суслову проехало до 150 «раскольников» из Казанской губернии. На лесных полянах отшельники заводили пашни, огороды, многие в страдную пору работали в обширном хозяйстве крестьян Богдановых. В Мариинск иногда приезжал их агент – мещанин Алексей Парфёнов, вербовавший новых насельников. Современные историки связывают появление мариинских скитов с миграцией в середине 1830-х годов на территорию Томской губернии представителей наиболее радикального старообрядческого согласия странников-безденежников (в народе называемых бегунами, скрытниками), не допускавших использование оскверняющих денег, также исповедовавших неповиновение императору, светским и церковным властям [4].

Верующие тщательно скрывали местоположение скитов, а о существовании некоторых вообще ничего не было известно. Так, в 1868 году староста с. Итатского случайно в малодоступной местности за Прокопьевской заимкой обнаружил скит «страннического» учителя Илариона, около которого три года назад поселился крестьянин Боготольской волости д. Ново-Подзорной Игнатий Жиряков с женой Евдокией, дочерью Ага-

фьей (во втором крещении назвали Александрой) и матерью Зиновьей (ныне – Агафьей). В этом и в других случаях, когда земскую полицию ставили в известность о подобных открытиях, тайные поселения уничтожались, а отшельники подвергались аресту с последующим водворением на прежнее место жительство.

В пореформенный период светские власти и Синод активизировали политику вовлечения старообрядцев в единоверческую церковь. В европейской части страны этот своеобразный социальный проект, появившийся в конце XVIII века как инициатива «снизу», законодательно был утверждён императором Павлом I и Митрополитом Московском Платоном. В Томской губернии он был запущен в 1830-е годы и предполагал интеграцию «заблуждающихся» в официальное православие путём «увещаний и убеждений», но в действительности осуществлялось насильственное «вразумление». Угрозами и различного рода ограничениями власти заставляли ревнителей древлеправославия записываться в единоверческую общину.

Согласно официальной статистике, в Кузнецком округе уже в 1869 году проживало 1158 единоверцев, в Мариинском в 1882 году их было 75. Недалеко от Кузнецка в с. Междугорном 15 июня 1866 года была заложена и только в 1879 году полностью отстроена единоверческая церковь с приходом, включившем 24 (!) селения Томского и Суенгинского единоверческих проходов: сс. Борисова, Кропивникова, Банновского, Урско-Бедаревского и дер. Салтымаковой, Лочиновой, Арсеновой, Ключевой, Чумашкиной, Поперешной, Междугорной, Трифоновой, Бердюгиной, Фомихиной, Тородановой, Макешновой, Коневой, Интерепской, Пинигиной, Берёзового Яра и инородцев Инских Вершин, деревень Вагановской, Журавлёвой и Горскиной [6, с. 178–179].

Особенность единоверия обусловливалась его промежуточным положением. С одной стороны, оно было зависимо от Синода, подчинялось архиереям официальной церкви, которые по-прежнему видели в новоявленных прихожанах еретиков, людей невежественных, имитирующих отказ от канонов своих согласий. При таком отношении к себе старообрядцы могли решать некоторые животрепещущие проблемы, как, например, открывать в качестве единоверческих ранее «запечатанные» часовни, регистрировать браки, надеяться на смягчение внешнего контроля, реабилитации за «религиозные преступления» и др. [8, с. 87]. С другой – все церковные службы, уставы и обычаи было разрешено совершать по старым, дониконовским книгам.

Некоторые сельчане добровольно приписывались к единоверческому приходу для того, чтобы не нести расходы на содержание местных православных церквей и причтов. Большие расстояния между селениями и единоверческим храмом делали невозможным общение большинства прихожан со священнослужителями, и крестьяне использовали эту ситуацию для уклонения от выплаты руги. Клир испытывал большую нужду в материальном обеспечении, которого было недостаточно, чтобы по долгу исполнения пастырских обязанностей дополнительно нести значительные затраты – хотя бы один раз в год объезжать все деревни прихода[1]. Поэтому с целью пополнения церковной казны практиковались выезды на службы преимущественно в Мунгатскую, Тарсминскую, Бачатскую и другие близлежащие густонаселенные волости [2].

Двойственный статус единоверцев, конечно, постепенно разрушал духовное единение со стойкими старообрядцами, но и не позволял считать их никонианами. Тем не менее использование в пореформенный период этой более мягкой формы разрушения древлеправославного мировосприятия не приносило желаемых результатов, не способствовало радикальной переориентации религиозного сознания старообрядцев и православных, насильно или по экономическим соображениям оказавшихся в рядах единоверцев.

Литература

1. Беликов Д. Н. Томский раскол. – Томск: Типография П. И. Макушина, 1901. – 247 с.
2. К вопросу о состоянии единоверия в Сибири // Томские епархиальные ведомости. – 1884. – № 8. – С. 9–11.

[1] Протяжённость всего маршрута могла составлять не одну сотню вёрст.

3. Доклад митрополита Смоленского и Калининградского Кирилла, председателя Отдела внешних церковных связей Московского Патриархата, по вопросам взаимоотношений с Русской Зарубежной Церковью и старообрядчеством на Архиерейском Соборе Русской Православной Церкви 2004 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pravoslavie.ru/news/11307.htm (дата обращения: 06.12.2016).
4. Дутчак Е. Е. Из «Вавилона» в «Беловодье»: адаптационные возможности таежных общин староверов-странников (вторая половина XIX – начало XXI века). – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. – 412 с.
5. Зеньковский С. А. Русское старообрядчество: в 2 т. / сост. Г. М. Прохоров; общ. ред. В. В. Нехотина. – М.: Ин-т ДИ-ДИК, Квадрига, 2009. – 688 с.
6. Иванов К. Ю. К вопросу о согласиях и толках старообрядцев на территории Кузбасса (вторая половина XIX – начало XX века) // Кузнецкая старина. – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2003. – Вып. 5. – С. 167–179.
7. Иванов К. Ю. Проблемы учета старообрядцев на территории Кузбасса // Сб. науч. раб. Корпорации мыслящих людей (КМЛ). – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1997. – Вып. 1. – С. 48–54.
8. Ильин В. Н. Единоверие в XIX веке на территории Томской губернии // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2012. – № 4–2 (76). – С. 85–91.
9. Ильин В. Н. Политика государственной власти и официальной церкви в отношении старообрядцев на территории Томской губернии в 1832–1905 годы: автореф. дис. … канд. ист. наук. – Барнаул, 2007. – 26 с.
10. Костров Н. А. О расколе в Томской губернии // Томские епархиальные ведомости. – 1883. – № 17. – С. 497–503.
11. Липинская В. А. Старожилы и переселенцы. Русские на Алтае XVIII – начало XX века. – М.: Наука, 1996. – 269 с.

References

1. Belikov D.N. *Tomskiy raskol [Tomsk split]*. Tomsk, Tipografiya P.I. Makushina Publ., 1901. 247 p. (In Russ.).
2. K voprosu o sostoyanii edinoveriya v Sibiri [To the Question of a state an edinoveriya in Siberia]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti [Tomsk Diocesan Gazette]*, 1884, no. 8, pp. 9-11. (In Russ.).
3. *Doklad mitropolita Smolenskogo i Kaliningradskogo Kirilla, predsedatelya Otdela vneshnikh tserkovnykh svyazey Moskovskogo Patriarkhata, po voprosam vzaimootnosheniy s Russkoy Zarubezhnoy Tserkov'yu i staroobryadchestvom na Arkhiereyskom Sobore Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi 2004 goda [The report of the Metropolitan of Smolensk and Kaliningrad Kirill, Chairman of the Moscow Patriarchate Department for External Church Relations, on relations with the Russian Foreign Church and Old Belief on the Hierarchal Cathedral of Russian Orthodox Church of 2004]*. (In Russ.). Available: http://www.pravoslavie.ru/news/11307.htm (accessed 06.12.2016).
4. Dutchak E.E. *Iz* "*Vavilona*" *v* "*Belovod'e*"*: adaptatsionnye vozmozhnosti taezhnykh obshchin staroverov-strannikov (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI veka) [From Babylon in Belovode: adaptation opportunities of taiga communities of conservatives - wanderers (the second half of XIX – the beginning of the 21st century)]*. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2007. 412 p.
5. Zenkovskiy S.A. *Russkoe staroobryadchestvo: v 2 tomakh [Russian Old Belief. In two volumes]*. Comp. G.M. Prokhorov, General edition of V.V. Nekhotin. Moscow, Institut DI-DIK, Kvadriga Publ., 2009. 688 p. (In Russ.).
6. Ivanov K.Yu. K voprosu o soglasiyakh i tolkakh staroobryadtsev na territorii Kuzbassa (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka) [To a question about the soglasiyakh and rumors of Old Believers in the territory of Kuzbass (the second half of XIX – the beginning of the 20th century)]. *Kuznetskaya starina [Kuznetsk antiquity]*. Novokuznetsk, Izdatel'stvo "Kuznetskaya krepost'" Publ., 2003, iss. 5, pp. 167-179. (In Russ.).
7. Ivanov K.Yu. Problemy ucheta staroobryadtsev na territorii Kuzbassa [Problems of the accounting of Old Believers in the territory of Kuzbass]. *Sbornik nauchnykh rabot Korporatsii myslyashchikh lyudey (KML) [Collection of scientific works of the corporation of thinking people (KML)]*. Kemerovo, Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet, 1997, iss. 1, pp. 48-54. (In Russ.).
8. Ilyin V.N. Edinoverie v XIX veke na territorii Tomskoy gubernii [Edinoveriye in the 19th century in the territory of the Tomsk province]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of the Altai State University],* 2012, no. 4-2 (76), pp. 85-91. (In Russ.).
9. Ilyin V.N. *Politika gosudarstvennoy vlasti i ofitsial'noy tserkvi v otnoshenii staroobryadtsev na territorii Tomskoy gubernii v 1832-1905 gg. Avtoref. dis. kand. ist. nauk [Policy of the government and official church for Old Believers in the territory of the Tomsk province in 1832-1905. Autor's abstract of Dr. his. sci. diss]*. Barnaul, 2007. 26 p. (In Russ.).
10. Kostrov N.A. O raskole v Tomskoy gubernii [About split in the Tomsk province]. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti [Tomsk Diocesan Gazette]*, 1883, no. 17, pp. 497-503. (In Russ.).
11. Lipinskaya V.A. *Starozhily i pereselentsy. Russkie na Altae XVIII – nachalo XX veka [Old residents and immigrants. Russians in Altai XVIII – the beginning of the 20th century]*. Moscow, Nauka Publ., 1996. 269 p. (In Russ.).

УДК 008

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ЭКФРАСИСА В СЛОВЕСНОМ И ЖИВОПИСНОМ ТЕКСТАХ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Подгорная Инна Александровна, преподаватель, Новороссийский социально-педагогический колледж; соискатель, кафедра теории и истории культуры, искусств и дизайна, Забайкальский государственный университет (г. Новороссийск, РФ). E-mail: podg.inna@yandex.ru

Актуальность исследования религиозного экфрасиса словесного и живописного текстов связана с осмыслением духовных ценностей в обществе, проблемой их восприятия новым поколением, с попыткой подмены понятия *духовность* на понятие *нравственность* и *этическая мораль*, а также появлением новых методологий в исследовании. Объектом исследования является методология культурологического исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах. Предметом исследования является словесный и живописный тексты, несущие в себе экфрастическое описание в контексте религиозного прочтения. Целью исследования является не только рассмотрение методологии культурологических исследований при анализе религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах, но и поиск необходимой методологии для данного исследования.

Исследование религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах в данной работе осуществляется с культурологической позиции: структурно-функционального, системного, феноменологического, герменевтического, тео-аксиологического и междисциплинарного подходов. Методология культурологического исследования религиозного экфрасиса словесного и живописного текстов позволяет глубже проникнуть в семиотику текстов, а также увидеть воздействие христианского учения на создание образов в произведениях искусства. Культурологический подход к рассмотрению религиозного экфрасиса позволяет донести до читателя–зрителя смысл святоотеческого наследия через смысл произведения искусства с целью побуждения к духовному мировосприятию и последующему преображению личности. Такое мироощущение человека является основным элементом культурной картины мира, через которую доносятся духовно-нравственные ценности современному поколению.

Ключевые слова: экфрасис, смысл, словесный текст, живописный текст, святоотеческое наследие.

RESEARCH METHODOLOGY OF RELIGIOUS ECPHRASIS IN THE VERBAL AND PICTORIAL TEXT: CULTUROLOGIC ASPECT

Podgornaya Inna Aleksandrovna, Instructor, Novorossiysk State of Socio-pedagogical College, Applicant, Department of Theory and History of Culture, Arts, Transbaikal State University (Novorossiysk, Russian Federation). E-mail: podg.inna@yandex.ru

The relevance of the study of religious ecphrasis in verbal and pictorial texts associated with the comprehension of spiritual values in the society, the problem of their perception of the new generation, with an attempt to substitute the concept of spirituality to the notion of morality and ethical morality, as well as the emergence of new methodologies in the study. The object of study is the methodology of cultural studies of religious ecphrasis in verbal and scenic texts. The subject of study is the verbal and pictorial texts that carry description of ecphrasis in the context of religious reading. The aim of this study is not only to review the methodology of cultural studies in the analysis of religious ecphrasis in verbal texts and scenic, but also to find the necessary methodology for this study.

The study of religious ecphrasis in verbal and scenic texts in this work is carried out with the culturological position: structural and functional, systemic, phenomenological, hermeneutical, theo-axiological, and in-

terdisciplinary approaches. The methodology of cultural studies of religious ecphrasis in verbal and pictorial texts allow a deeper insight into the semiotics of texts, as well as see the impact of the Christian doctrine on creation of images in works of art. Cultural approach to the consideration of religious ecphrasis allows you to convey to the reader-viewer's sense of the meaning of the patristic heritage through works of art with the aim of prompting the spiritual perception of the world and the subsequent transformation of the individual. Such an attitude is a key element of human cultural world view, through which we hear the spiritual and moral values of the modern generation.

Keywords: ecphrasis, meaning, verbal text, picturesque text, patristic heritage.

Проблема смысловой интерпретации произведений искусства остаётся значимой на современном этапе развития культурологических исследований. Особенно актуальной сегодня является интерпретация живописи и литературы в рамках вербального текста. Культурологическая мысль в разное время предлагала способы расшифровки произведений живописи и литературы. Сегодня всё чаще звучит призыв к поиску таких моделей смысловой организации текста, которые позволяют соединить литературу и живопись, выявив новый смысловой пласт. Сегодня научное сообщество как никогда заинтересовано в изучении проблем, связанных с возрождением традиционных духовно-нравственных ценностей и раскрытием их духовного потенциала. Это объясняется кризисом ценностных основ современного этапа развития цивилизации, а также появлением новых методологий толкования понятия *духовность*, которое является стержнем русской культуры. Например, в последние годы данное понятие исследуют С. И. Бочкарев (2006), Л. В. Камедина (2011), К. А. Колкунова (2014), Н. В. Марьясова (2004), А. А. Марченков (2000), Т. В. Малевич (2014), Е. Ю. Навойчик (2007), А. И. Семёнов (2001), С. В. Хомутцов (2009), С. П. Штумпф (2007) и др.

Актуальность исследования религиозного экфрасиса словесного и живописного текстов связана с осмыслением духовных ценностей в обществе, проблемой их восприятия новым поколением, с попыткой подмены понятия *духовность* на понятие *нравственность* и *этическая мораль*, а также появлением новых методологий в исследовании. Объектом исследования является методология культурологического исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах. Предметом исследования является словесный и живописный тексты, несущие в себе экфрастическое описание в контексте религиозного прочтения. Целью исследования является не только рассмотрение методологии культурологических исследований при анализе религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах, но и поиск необходимой методологии для данного исследования. Для реализации поставленной цели потребовалось решить следующие задачи:

1) Проанализировать методологию культурологических исследований при анализе религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах.

2) Рассмотреть подходы методологического исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах.

3) Выявить необходимую методологию для данного исследования.

Взаимодействие литературы и религии осуществляется по-разному в зависимости от того, как они влияют друг на друга. С одной стороны, литература испытывает на себе влияние религии, подчиняясь её законам в выборе образов и тем при их репрезентации; с другой стороны – литература сознательно влияет на социум с религиозной точки зрения, осуществляя особое просвещение. Живописные полотна (картины и иллюстрации к произведениям литературы) способны транслировать смыслы литературных текстов, которые, в свою очередь, испытывают на себе воздействие религии.

Современные культурологи реанимировали к жизни такое понятие, как экфрасис. Л. Геллер определяет экфрасис как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3, с. 13]. Е. В. Яценко даёт следующее определение экфрасису: это «модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов» [17]. В культуре XX–XXI веков экфрасис является объектом активного употребления. Существует множество видов экфрасиса: прямой и косвенный; полный, свернутый и нулевой; миметический и немиме-

тический; монологический и диалогический; цельный и дискретный; простой и сводный; первичный и вторичный; психологический и толковательный [17].

Термин «экфрасис» может иметь два значения:

1. Литературный приём, состоящий в художественном описании живописного или скульптурного произведения.

2. Литературный принцип, стремящийся «к расширению умом и сердцем постигаемых границ» воспринимаемого объекта искусства [12, с. 10]. В данном случае границы экфрасиса, расширяясь, охватывают духовный мир, что способствует полноценному познанию объекта экфрасиса [12, с. 10].

Исследователь М. И. Никола отмечает, что в русской литературе преобладает религиозный экфрасис, а точнее – богородичный [14, с. 11]. Понятие «религиозный экфрасис» впервые вводит Л. М. Геллер, определяя его как «приглашение-побуждение к духовному видению как высшему восприятию мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостного восприятия» [3, с. 19].

Религиозный экфрасис, как замечает Н. Е. Меднис, «не есть только адекватная изображению его словесная визуализация. <...> В большинстве случаев экфрасис <…> – это прочтение изображения, не лишённое вчитывания в него дополнительных смыслов, что <…> укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства. “Религиозный экфрасис” <…> удваивает, усиливает ещё и пограничность иного рода – предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих» [10, с. 65].

Определяя экфрасис как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3, с. 13], можно утверждать, что экфрасис – это не только словесная визуализация живописного текста, но и, наоборот, живописная визуализация словесного текста. Религиозный экфрасис, являясь словесной визуализацией живописного текста и живописной визуализацией словесного текста, в контексте религиозного прочтения имеет сакральные смыслы.

Необходимо заметить, что в настоящем исследовании под *словесным текстом* понимается письменный текст произведения литературы и текст наследия Отцов Церкви, а *живописный текст* определяется как произведение изобразительного искусства (картина и иллюстрация).

Религиозный экфрасис, транслирующий сакральные, духовные смыслы, неизбежно становится феноменом культуры, требующим современных методов изучения.

Культурология, как и другие науки, полностью зависит от избираемых подходов и методов исследования, что заставляет исследователя быть особенно ответственным, выбирая их в ходе предстоящей работы. Исследование религиозного экфрасиса в данной работе осуществляется с культурологической позиции: структурно-функционального, системного, феноменологического, герменевтического, тео-аксиологического и междисциплинарного подходов.

Структурно-функциональный подход применяется тогда, когда необходимо выделить и рассмотреть элементы, составляющие объект культуры, его структуру, а также выявить роль каждого элемента в его функционировании. Целью данного подхода является открытие новых возможностей для исследования любого объекта культуры, в том числе и религиозного экфрасиса. Структурно-функциональный подход придаёт объекту новые смыслы, выявляет его функциональную значимость, объясняет его природу и придаёт каждому его элементу определённое значение. Так, благодаря применению данного метода можно узнать сущность «экфрасиса» как особого целого, объединяющего в себе элементы живописи и художественного слова.

Экфрасис в художественных произведениях может выполнять разные функции. Писатели или поэты не случайно включают описание произведения искусства в своё повествование, что может быть обусловлено множеством факторов. Во-первых, это зависит от *эпохи,* когда было создано произведение, поскольку определённое мировоззрение людей и литературные традиции эпохи влияют на функцию произведения искусства и для общества, и для самого писателя. Во-вторых, это зависит от *страны,* где было написано произведение, ведь идеологическая, социальная, культурная ситуации в стране зачастую являются определяющими. В-третьих, это зависит от *личной позиции писателя,* поскольку через его отношение к искусству возможно выявление более глубокого смысла произведения.

В работе «Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона “Корабль дураков”» Н. С. Бочкарёва даёт собственную классификацию функций экфрасиса, выделяя *пародийную* (происходящее рассматривается в тексте как пародия); *сюжетную* (описание картины в словесном тексте напоминает какой-либо сюжет); *эстетическую* (получение наслаждения от увиденного и прочитанного в текстах); *аллегорическую и дидактическую* (описание, толкование смыслов в картине; воздействие на читателя-зрителя); *музыкальную* (использование сцены музицирования в словесном тексте при описании картины) [2].

В статье «Типология экфрасиса в “Жизни Клима Самгина” М. Горького» исследователь Мишель Нике выявляет несколько иные функции экфрасиса: *мировоззренческую* (экфрасис раскрывает мировоззрение персонажей словесного текста и автора); *зеркальную* (объект живописного текста соотносится с психологическим портретом персонажа словесного текста); *разоблачающую* (экфрасис является отражением и разоблачением порочной реальности); *символическую* (описание живописного текста в словесном тексте раскрывает главный символический смысл изображённой картины) и *сюжетообразующую* (описание живописного текста в словесном тексте влияет на развитие сюжета) [13]. Исследуя экфрасис, М. Нике отмечает, что «живопись проецируется на действительность и служит ключом для её познавания» [13, с. 127].

В работе «Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960–1970-х годов» Е. А. Постнова отмечает, что экфрасис может выполнять *характерологическую* функцию (то есть служит средством создания образов героев произведений), а также *метаописательную* функцию (то есть выражает взгляды автора и персонажей на какой-либо описываемый объект и на искусство вообще) [16].

Структурно-функциональный подход к исследованию религиозного экфрасиса включает в себя структурно-семиотический, структурно-исторический и структурно-типологический методы («для культурологического исследования различного рода социально-философских, духовно-символических связей между отдельными текстами, для их сопоставления, выявления точек соприкосновения идейно-художественной и символической их специфики, для подтверждения их роли в сохранении духовного смысла в русской культуре») [8]. Фундаментом исследования религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах является «методология комплексного семиотического анализа текстов, применяемая в современных гуманитарных науках» [8]. Таким образом, для изучения религиозного экфрасиса структурно-функциональный подход имеет возможность не только раскрывать структурные элементы данного феномена и связанные с ними функции, но и осуществлять исследования изменений этого культурного явления, происходящих под воздействием исторических, социальных и культурных процессов. Например, религиозный экфрасис словесных текстов Иоанна Лествичника и романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с соответствующими им иллюстрациями Д. А. Шмаринова, М. П. Клодта и О. С. Евсеева [15] выполняет *аллегорическую, дидактическую, разоблачающую и символическую функции.*

Системный подход характеризует культурный феномен как систему, как целостное образование, состоящее из множества взаимосвязанных элементов и подсистем. Этот подход позволяет изучить культуру, показав её в своей полноте, сопоставив с другими социальными явлениями, понять её как важнейшую часть жизни общества. Цель системного подхода в культурологии – выявить внутреннюю организацию культурного явления, изучить все стороны наблюдаемого объекта как самоорганизующейся системы.

Анализируя экфрасис посредством системного подхода, можно выявить особенности феномена экфрасиса как процесса, в ходе которого осуществляется трансформация живописного текста в словесный текст, а также и наоборот. Религиозный экфрасис выступает как самостоятельная структурно-семантическая единица текста, являя собой способ организации данного текста и служит созданию единого смыслового пространства.

Системный подход к исследованию религиозного экфрасиса позволяет изучить его функционирование. Функциональный аспект системного подхода к исследованию религиозного экфрасиса имеет два направления: с одной стороны, он помогает определить внутреннее функционирование религиозного экфрасиса как системы; с другой стороны, прослеживает влияние религиозного

экфрасиса на окружающий мир, взаимодействие с которыми определяет внешнее функционирование системы.

Как отмечает М. С. Каган, с позиции системного подхода «исследование характера, мировоззрения, поведения какого-либо персонажа требует выяснения процесса его формирования в конкретной социально-исторической среде и его деятельности, устремленной на преобразование этой среды в том или ином направлении… Анализ произведения искусства выливается в рассмотрение процесса его создания и процесса его воздействия на публику» [7, с. 27–28]. Например, системный подход к культурологическому исследованию религиозного экфрасиса образа бражника Мармеладова позволяет глубже проникнуть в семиотику художественного текста, а также увидеть воздействие святоотеческого учения о разрушительной страсти пьянства на создание образа героя в смысловом словесном тексте романа, который в свою очередь повлиял на создание иллюстраций, раскрывающих исследуемый образ [12]. Данный подход к рассмотрению духовного смысла религиозного экфрасиса позволяет донести до читателя-зрителя именно духовный смысл святоотеческого наследия через смысл произведения искусства с целью побуждения к духовному мировосприятию и последующему преображению личности. Такое мироощущение человека является основным элементом культурной картины мира, через которую современному поколению раскрывается духовный смысл греха.

Феноменологический подход к культурологическому исследованию духовного смысла религиозного экфрасиса заключается в рассмотрении исследуемого явления как феномена культуры. При анализе данного феномена читатель-зритель может воспринять его с разных сторон: в непосредственном созерцании, в воспоминании, в соотнесении своего «я» с изображаемым, в эмоциональном переживании, в эстетическом переживании либо с религиозной точки зрения. Феноменологическое осмысление произведений искусства рассматривает их как незавершённые произведения с невыраженным смыслом. М. Мерло-Понти отмечает, что важна установка на «невыраженное», которое явно не присутствует в объекте исследования, но что уже обнаруживается при первичном восприятии, на которое накладываются смыслы и значения [9]. Примером такого подхода к анализу явлений культуры можно считать работу Ж. Диди-Юбермана «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» [4]. Автор предлагает посмотреть на минималистские скульптуры как на феномены культуры для определения их смысловой нагрузки, скрытой при первоначальном восприятии. Например, таким феноменом культуры Ж. Диди-Юберман называет большой чёрный куб Тони Смита. При первоначальном восприятии данный куб представляет собой простейший образ, но «Его откровение вряд ли исчерпывается тем, что видимо, и даже тем, что подразумевается видимым. Быть может, лишь по ту сторону канонической оппозиции видимого и прочитываемого возможен радикально мыслимый образ» [4, с. 76]. Автор обращает особое внимание на то, что такие минималистические скульптуры помогают открыть нас в некоторой пустоте, которая смотрит и конструирует нас [4].

Процедура феноменологического исследования религиозного экфрасиса заключается в фиксации и описании явления через призму сознания. Описание рассматриваемого явления с разных сторон вскрывает и обнаруживает глубинные смыслы, заложенные автором. Данный подход к интерпретации текстов помогает обрести новый взгляд на феномен культуры, а также ставит онтологические смыслы, являющиеся смыслом человеческого бытия, в центр социокультурной проблематики. О. В. Бабушкина отмечает, что «метод феноменологии позволяет отстраниться от методологических шаблонов и обратиться к первичному опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы уже имеющихся теорий и точек зрения, но как нечто, что само раскрывается перед нами в первичном опыте» [1]. С. А. Животнягина в исследовании «Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н. С. Лескова “Захудалый род”» определяет религиозный экфрасис не только как адекватную словесную визуализацию живописного изображения, но и как выражение скрытых смыслов и подтекста [5].

Экфрасис демонстрирует грани смысловых очертаний текста, выступая как выражение рефлексий, особого положения зрителя, возможностей его личного восприятия, его обращённости к самому себе и т. д. Например, святоотеческое

учение о губительной страсти пьянства, захлестнувшей сегодня наше общество, становится доступным для осмысления современному поколению благодаря транслированию смысла данного учения в словесный текст романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» при описании пьяницы Мармеладова и созданию к этому образу соответствующих иллюстраций, что упрощает восприятие духовного смысла о грехе винопития для зрителя [15]. В этом контексте становится возможным рассматривать религиозный экфрасис именно как феномен культуры.

Таким образом, интерпретация словесного и живописного текстов в рамках данного исследования предоставляет новые возможности для осмысления феномена религиозного экфрасиса как неотъемлемой составляющей жизни современного человека, а также открывает перед исследователями новые подходы к его изучению для выявления духовных смыслов.

Целью ***герменевтического подхода*** к культурологическому исследованию религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах является истолкование текстов. Каждое явление, феномен культуры можно рассматривать как знаковый текст, в котором заложены ценностные смыслы. Выявляя смысл текста, необходимо пытаться применить этот текст к себе. С этого и начинается герменевтический подход к исследованию, то есть с «предпонимания», комплекса неосознанных знаний, предугадывающих наше первичное восприятие текста. Такое истолкование смысла текста способствует выявлению смыслового соотношения словесного и живописного текстов.

Религиозный экфрасис – это не только смысловая словесная визуализация живописного текста, но и смысловая живописная визуализация словесного текста в контексте религиозного прочтения [15]. Религиозный экфрасис становится приёмом, с помощью которого можно интерпретировать смысл словесного текста, например, романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», сопоставив его с иллюстрациями, раскрывающими образ бражника Мармеладова, и со смыслом текста (учения) преподобного Иоанна Лествичника о страсти пьянства [15].

Герменевтический метод в исследовании религиозного экфрасиса позволяет выявить смысловое соотношение двух текстов (словесного и живописного) и увидеть, как духовный смысл словесного текста соотносится с образом на иллюстрациях художников. Произведение живописи предполагает создание определённого образа героя, эстетически освоенного художником [17]. Художник создаёт образ под воздействием на него смысла словесного текста как текста самого художественного произведения, так и текста собственного, поскольку известно, что замыслы многих картин находили своё первоначальное выражение именно в слове, возникающем в воображении художника [10].

Опираясь на сторонников герменевтического метода Г. Гадамера и Ю. М. Лотмана, Л. В. Камедина отмечает, что «понимание художественного текста как духовного объекта культуры никогда не бывает полным, что доказало бесконечную открытость духовного смысла русской культуры для его нового постижения каждым поколением» [8].

Тео-аксиологический подход к исследованию религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах позволяет выявить аксиологическую ценность смыслового соотношения словесного и живописного текстов в сакральном, духовном и религиозном аспекте. По мнению Л. В. Камединой, «сакральный смысл необъясним исторически, гедонистически, биологически, психологически, эстетически, он дан через благодать вдохновения и находится в другом измерении от остальных смыслов в художественном тексте» [8]. Цель тео-аксиологического подхода – изучить религиозный экфрасис в словесном и живописном текстах как совокупность духовных ценностей, которые понимаются как духовные идеалы, к достижению которых стремится общество. Поскольку наследие культуры находится в постоянном движении, переосмысливается, переоценивается и обнаруживает новые возможности в современном контексте, то и религиозный экфрасис не только изменился на протяжении веков, но и по-новому интерпретируется в свете современной науки и культуры. Тео-аксиологический подход к исследованию религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах способствует пониманию и осмыслению духовных смыслов святоотеческого наследия об опасности страстей и пороков. Данный подход позволяет изучить ценностные аспекты религиозного экфрасиса, определяя его осмысление современным миром.

Междисциплинарный подход к культурологическому исследованию раскрывает взаимопроникновение разных наук при изучении культурного феномена. Поскольку культурология не имеет своей методологии, то она прибегает к методам других дисциплин, каждая из которых имеет свой категориальный аппарат и собственную методологию в исследовании религиозного экфрасиса, что углубляет его познание. Исследования С. Н. Иконниковой, С. Я. Левит, В. А. Бобахо, С. И. Левиковой, А. А. Пелипенко, Ю. М. Шор определяют культурологию как интегративное научное направление, которое реализует междисциплинарный подход. Интерпретацию словесного и живописного текстов в рамках религиозного экфрасиса позволяют определить следующие области гуманитарного знания: философия, искусствоведение, литературоведение, эстетика, психология, социология, религиоведение. Хотя, к примеру, культуролог А. С. Запесоцкий отмечает, что «научная картина мира культуры не может быть получена сложением результатов различных наук. Культурология не суммирует, а синтезирует результаты иных отраслей научного знания, реализуя свою основную задачу – формирование картин гуманитарной реальности» [6, с. 13]. По мнению А. С. Запесоцкого, «общая картина структуры и динамики культуры не сводится к философии и не является её частью. Она принадлежит к области специальных научных знаний о культуре, представляет их системообразующее ядро, которое получает своё философское обоснование» [6, с. 13]. Важным для исследования духовных смыслов религиозного экфрасиса в словесном и живописном текстах является замечание А. С. Запесоцкого о том, что культура является «духовным генофондом», своеобразной «иммунной матрицей», которая помогает человеку обрести свою духовную идентичность [6]. Таким образом, святоотеческое учение о страстях и пороках, отражённое в словесных и живописных текстах, способно транслировать основополагающие жизненные смыслы и ценности, определяющие характер социальной жизни современного общества.

Необходимо отметить, что в наши дни наряду с ростом различных культурологических исследований происходит постепенное совершенствование познания культурных явлений. При всех различиях в методологиях этого познания им присуща установка на анализ не внешнего, а внутреннего смысла явлений, то есть той роли, которую играют те или иные культурные факты, тексты, образы и средства в социальных процессах. Методы культурологических исследований позволяют определить новые смыслы в трактовании словесных и живописных текстов.

Методология культурологического исследования религиозного экфрасиса словесного и живописного текстов позволяет глубже проникнуть в семиотику текстов, а также увидеть воздействие христианского учения на создание образов в произведениях искусства. Культурологический подход к рассмотрению религиозного экфрасиса позволяет донести до читателя-зрителя смысл святоотеческого наследия через смысл произведения искусства с целью побуждения к духовному мировосприятию и последующему преображению личности. Такое мироощущение человека является основным элементом культурной картины мира, через которую доносятся духовно-нравственные ценности современному поколению.

Литература

1. Бабушкина О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Пермь: Перм. гос. техн. ун-т, 2004. – 49 с.
2. Бочкарёва Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестн. Перм. ун-та. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозан. симп. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
4. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
5. Животнягина С. А. Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н. С. Лескова «Захудалый род» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – 2009. – № 1. – С. 35–38.
6. Запесоцкий А. С. Культура: Взгляд из России. – М.: Наука, 2014. – 848 с.
7. Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). – М.: Изд-во полит. лит., 1974. – 328 с.
8. Камедина Л. В. Духовная целостность русской культуры и ее смысловая репрезентация в художественной словесности XI–XXI века: автореф. дис. … д-ра культурологии. – Чита: ЗабГУ, 2011. – 47 с.

9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента: Наука, 1999. – 560 с.
10. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. – 2006. – № 10. – С. 58–67.
11. Меднис Н. Е. Литературный экфрасис: к проблеме жанрового статуса // Проблемы литературных жанров: мат-лы X Междунар. науч. конф., посвящ. 400-летию г. Томска. – Томск, 2002. – Ч. 1. – С. 149–153.
12. Мелентьев Дионисий, диакон. Своеобразие религиозного экфрасиса в древнерусской литературе // Православное наследие как источник духовного и общественного развития России: мат-лы XXII Духов.-ист. чтений памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. – Томск, 2013. – С. 9–13.
13. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозан. симп. / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 123–134.
14. Никола М. И. Экфрасис: актуализация приёма и понятия // Вестн. Вят. гос. ун-та. – 2010. – Т. 1, № 2. – С. 8–12.
15. Подгорная И. А. Соотношение смыслов в религиозном экфрасисе (на примере романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и иллюстраций Д. А. Шмаринова, М. П. Клодта, О. С. Евсеева) // Уч. зап. ФГБОУ ВПО «Комсомольский-на-Амуре гос. техн. ун-т». – 2016. – № II–2 (26). – С. 58–61.
16. Постнова Е. А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960–1970-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Пермь: Перм. гос. техн. ун-т, 2012. – 169 с.
17. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты…»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

References

1. Babushkina O.V. *Fenomenologo-ekzistentsial'nyy podkhod k interpretatsii abstraktnoy zhivopisi. Avtoref. diss. kand. filos. nauk [Phenomenological-existential approach to the interpretation of an abstract painting. Author's abstract of diss. PhD in philosophy]*. Perm', Permskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet Publ., 2004. 49 p. (In Russ.).
2. Bochkareva N.S. Funktsii zhivopisnogo ekfrasisa v romane Gregori Normintona "Korabl' durakov" [Features picturesque ecphrasis in the novel by Gregory Normintona "Ship of Fools"]. *Vestnik Permskogo universiteta [Bulletin of Perm State University]*, 2009, iss. 6, pp. 81-92. (In Russ.).
3. Geller L. Voskreshenie ponyatiya ili Slovo ob ekfrasise [The resurrection of a concept or word of ecphrasis]. *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian literature: the works of the Lausanne Symposium]*. Moscow, MIC Publ., 2002, pp. 5-22. (In Russ.).
4. Didi-Yuberman G. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas [What we see, then, that looks at us]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 264 p. (In Russ.).
5. Zhivotnyagina S.A. Fenomen vizualizatsii i ego khudozhestvennye funktsii v romane-khronike N.S. Leskova "Zakhudalyy rod" [The phenomenon of visualization and its artistic features in the novel-chronicle N.S. Leskov's "kind of seedy"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Voronezh State University]*, 2009, no. 1, pp. 35-38. (In Russ.).
6. Zapesotsky A.S. *Kul'tura: Vzglyad iz Rossii [Culture: A View from Russia]*. Moscow, Nauka Publ., 2014. 848 p. (In Russ.).
7. Kagan M.S. *Chelovecheskaya deyatel'nost' (opyt sistemnogo analiza) [Human activities (system analysis experience)]*. Moscow, Publishing House of Political Literature Publ., 1974. 328 p. (In Russ.).
8. Kamedina L.V. *Dukhovnaya tselostnost' russkoy kul'tury i ee smyslovaya reprezentatsiya v khudozhestvennoy slovesnosti XI–XXI vekov. Diss. dokt. kul'turologii [Spiritual integrity of the Russian culture and its semantic representation in art literature XI–XXI century. Dr. cult. diss.]*. Chita, Transbaikal State University Publ., 2011. 47 p. (In Russ.).
9. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya [Phenomenology of perception]*. St. Petersburg, Juventa Publ., Nauka Publ., 1999. 560 p. (In Russ.).
10. Mednis N.E. "Religioznyy ekfrasis" v russkoy literature ["Religious ecphrasis" in Russian literature]. *Kritika i semiotika [Criticism and Semiotics]*, 2006, no. 10, pp. 58-67. (In Russ.).
11. Mednis N.Y. Literaturnyy ekfrasis: k probleme zhanrovogo statusa [Literary ecphrasis: the problem of the status of genre]. *Problemy literaturnykh zhanrov. Materialy X Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 400-letiyu g. Tomska [Problems of literary genres. Proceedings of the X International Scientific Conference dedicated to the 400th anniversary of Tomsk]*. Tomsk, 2002, part 1, pp. 149-153. (In Russ.).
12. Melent'ev Dionysius, deacon. Svoeobrazie religioznogo ekfrasisa v drevnerusskoy literature *[The peculiarity of the religious ecphrasis in ancient literature]*. *Pravoslavnoe nasledie kak istochnik dukhovnogo i obshchestvennogo razvitiya Rossii. Materialy XXII Dukhovno-istoricheskikh chteniy pamyati svyatykh ravnoapostol'nykh Kirilla i Mefodiya [Orthodox heritage as a source of spiritual and social development of Russia. Articles XXII spiritual and historical readings in memory of Saint Cyril and Methodius]*. Tomsk, 2013, pp. 9-13. (In Russ.).

13. Nike M. Tipologiya ekfrasisa v “Zhizni Klima Samgina” M. Gor’kogo [Details ecphrasis in the “Life of Klim Samghin” Gorky]. *Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian literature: the works of the Lausanne Symposium]*. Edited by L. Geller. Moscow, MIC Publ., 2002, pp. 123-134. (In Russ.).
14. Nikola M.I. Ekfrasis: aktualizatsiya priema i ponyatiya [Ekphrasis: actualization and acceptance of the concept]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Vyatka State University]*, 2010, vol. 1, no. 2, pp. 8-12. (In Russ.).
15. Podgornaya I.A. Sootnoshenie smyslov v religioznom ekfrasise (na primere romana F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” i illyustratsiy D.A. Shmarinova, M.P. Klodta, O.S. Evseeva) [The ratio of meanings in religious ecphrasis (based on the novel F.M. Dostoevsky’s “Crime and punishment” and illustrations D.A. Shmarinov, M.P. Klodt, O.S. Yevseyev)]. *Uchenye zapiski Komsomol’skiy-na-Amure gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet [Scientists notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University]*, 2016, no. II-2 (26), pp. 58-61. (In Russ.).
16. Postnova E.A. *Ekfrasis v tvorchestve V.A. Kaverina 1960–1970-kh godov. Diss. cand. philol. nauk [Ekphrasis in the works of V.A. Kaverina 1960–1970-ies. Author’s abstract of diss of PhD in philology]*. Perm’, Permskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet Publ., 2012. 48 p. (In Russ.).
17. Yatsenko E.V. “Lyubite zhivopis’, poety…”: Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model’ [“Love the painting, poets...”: ekphrasis as an artistic and ideological model]. *Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]*, 2011, no. 11, pp. 47-57. (In Russ.).

УДК 008:1-027.21

КАМЧАТСКОЕ ПРАВОСЛАВНОЕ БРАТСТВО КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ НА КРАЙНЕМ СЕВЕРО-ВОСТОКЕ РОССИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Ткалич Алексей Иванович, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой туризма, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: tkalichai@mail.ru

Деятельность Камчатского православного братства, созданного в начале XX века, стала для крайнего северо-востока России источником многих социальных и культурных явлений: церковно-приходских школ, школ-пансионов, приютов для сирот и богаделен для престарелых, библиотек, читален, книжных складов, больниц, лепрозориев, аптек, которых в регионе до этого не было и в помине. В течение пяти лет, с 1910 по 1915 год, Камчатское братство построило 7 новых церквей, несколько часовен, 8 новых школ. Всего к 1918 году на Камчатке, благодаря этим энергичным действиям братства, заработали 35 церквей, 8 часовен (большинство – с престолами) и 42 школы. Дети камчадалов, эвенов и коряков обучались в них не только русской грамоте, но и ремеслам, которые обеспечивали их материально по окончании школы. Коренное население получало через Братство бесплатные лекарства и квалифицированную медицинскую помощь. Кроме того, благодаря деятельности братства, шла активная духовно-просветительская работа. В читальнях, открытых при церковно-приходских школах, проходили лектории, на которых давались основы географии, истории, культуры России. На призыв помочь коренному населению Камчатки откликнулись не только в Москве и Санкт-Петербурге: филиалы Братства открылись во многих городах России. Отлаженная система работы филиалов Братства позволяла пополнять постоянно растущие потребности Камчатской миссии. Из разных городов и весей поступали деньги, книги, учебники, иконы и лекарства.

Собранные лекарства, одежда, предметы личной гигиены, книги, учебники и школьные принадлежности, иконы и облачения для камчатских церквей послужили налаживанию широкой духовно-просветительской работы, а само Братство превратилось в особое культурное явление в регионе. Деятельность Церкви по улучшению религиозно-просветительской и церковно-приходской жизни в регионе заметно усилилась после основания Камчатского православного братства. Благодаря дея-

тельности Братства, стали вырисовываться ясные перспективы полного утверждения православия на территории всего крайнего северо-востока России.

Ключевые слова: крайний северо-восток России, коренные этносы Камчатки, Камчатское Православное Братство.

KAMCHATKA ORTHODOX BROTHERHOOD AS HISTORIC AND CULTURAL PHENOMENON IN THE FAR NORTH-EAST OF RUSSIA IN THE EARLY 20TH CENTURY

Tkalich Aleksey Ivanovich, PhD in Pedagogy, Assistant Professor, Department Chair of Tourism, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: tkalichai@mail.ru

The work of Kamchatka Orthodox Brotherhood, created in the beginning of the XX century, became the cause of numerous socio-cultural phenomena for the Utmost North-Eastern region. Among them are Faith schools, boarding schools, orphanages, hospices for elderly people, libraries, reading rooms, book warehouses, hospitals, leprosarium's, pharmacies which the region has never had before. Within five years, from 1910 to 1915, Kamchatka Brotherhood built 7 new churches, several chapels, 8 new schools. To the year 1918 in Kamchatka, the vigorous action of the fraternity, earned 35 churches, 8 chapels (mostly with prestol's) and 42 schools. Kids of the Kamchadal, Even and Koryak nations were taught not only Russian, but also crafts to ensure their material after leaving school. Children of the Kamchadal, Even and Koryak peoples have not only studied Russian reading and writing but also crafts which helped them to make a living after school graduation. Native population received free medicines and qualified medical help thanks to Brotherhood. Besides, due to Brotherhood work there was held active religious and spiritual education. Reading rooms opened nearby religious schools had lecture-halls where children were given the basic knowledge of geography, history and Russian culture. Not only Moscow and Saint-Petersburg have responded to the call to help Kamchatka's native population. Organized system of branches of the brotherhood allowed to replenish the ever-growing needs of Kamchatka's mission. From different cities and enjoyed received money, books, icons and medications. Brotherhood branches have opened in many Russian cities. Gathered medicines, clothes, personal hygiene items, books, study books and school equipment, icons and vestments for Kamchatka churches gave a start to a wide religious and spiritual education. Meanwhile, Brotherhood itself has transformed into a special cultural phenomenon of the region. Owing to its work, there are now outlining clear perspectives of an absolute Orthodoxy strengthening on the whole territory of Utmost North-East.

Keywords: Extreme Northeast, indigenous peoples of Kamchatka, Kamchatka Orthodox brotherhood.

Православные братства как особые церковно-общественные институты имеют в России свою особую историю. Еще в XVI веке возникли Львовское и Виленское братства, которые сыграли заметную роль в духовном просвещении Западной Руси, противостоянии ереси униатства. При их активной поддержке происходило развитие школьного просвещения, издание книг, воспитание подрастающего поколения в православном духе, став, по словам А. В. Карташева «определенно миссионерскими и вероисповедными учреждениями», основными организаторами которых были представители городского мещанства и купечества [3, с. 440]. Много позже, уже XIX веке, в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве возникли братства, которые помогали пережить испытания, выпавшие на долю вдов и сирот Русско-турецкой войны, Отечественной войны 1812 года, жертв засух и наводнений, с трагической регулярностью обрушивавшихся на нашу страну. Братства не ограничивались лишь материальной помощью людям, их задача была более широкой – духовно-просветительской. Многие известные деятели России, а также историки Русской православной церкви, особенно в работах, относящихся к концу XIX века, отзывались на деятельность Православных братств в позитивном ключе. Так, в своем кратком статистическом очерке о положении цер-

ковных братств России А. А. Папков отметил преемственность православных братств с XVI века до второй половины XIX века, а также важность и необходимость их религиозно-просветительской деятельности [9, с. 45]. О преемственности древних и современных братств, их значении писал и И. С. Бердников в «Православном обозрении» [1, с. 57], а в статье С. М. Соловьева «Братчины», опубликованной в журнале «Русская беседа» в 1857 году, не просто поднимался вопрос происхождения, роли и значения православных братств, но утверждалось, что это явление – чисто русское, отечественное [12, с. 68].

К сожалению, в советское время к теме православных церковных братств авторы обращались в основном с атеистических позиций. Даже в конце 80-х годов в коллективном труде «Русское православие. Вехи истории» сам факт создания православных братств оценивался негативно [10, с. 44]. Лишь в середине 90-х годов XX века внимание к теме православных братств становится более взвешенным и объективным. В связи с этим данный вопрос требует своего переосмысления. Многие устоявшиеся положения и мнения требуют пересмотра и уточнения, с учетом современных требований к пониманию роли и места Православной церкви в российской истории и культуре, особенно дальних окраин страны. Это позволит существенно уменьшить количество «белых пятен» и разного рода негативных инсинуаций и искажений.

Одним из таких «белых пятен» можно считать возникшее в начале XX века Камчатское православное братство. Задачи нового Братства и факторы, способствующие его созданию, а также условия, в которых проходила его деятельность, были настолько уникальными, что заслуживают особого рассмотрения. К сожалению, некоторые советские авторы называли деятельность Камчатского братства мрачными страницами церковного мракобесия, что совершенно несправедливо и незаслуженно [11, с. 55; 2, с. 69–70]. Чтобы понять, как все было на самом деле, необходимо обратиться к архивным документам и редким, чаще всего дореволюционным, публикациям по истории Камчатского братства. Некоторые представления можно получить из мемуарной литературы свидетелей деятельности братства, фактические сведения публиковались на страницах Владивостокских епархиальных ведомостей и в выпусках Православного благовестника. В любом случае указанные сведения носят разрозненный характер и необходимо их собрать воедино для последующего осмысления.

Начать следует с того, что деятельность Камчатского православного братства распространялась в основном на территорию, которая даже в начале XX века все еще считалась не до конца просвещенной в христианском отношении. Многие коренные этносы региона, несмотря на факт крещения, продолжали придерживаться языческих обрядов и традиций. Жертвы языческим идолам, нередко довольно значительные и затратные, браки по языческому обряду, обрядовое убийство стариков и тяжелобольных заставляли ужасаться путешественников и исследователей. Усугубляло положение отсутствие сколько-нибудь регулярной медицинской помощи, периодически возникавший голод, эпизоотии, косившие оленей и собак, а также нередко равнодушное отношение к проблемам коренного населения со стороны местных властей. Видя «сотни людей, одетых в рубище, голодных и, утешая их Словом Божьим, я невольно переживал самое тяжелое настроение и чувствовал упреки совести, потому что в моих руках нет средств и возможности утолить голод всей этой толпы», – описывал иеромонах Нестор Анисимов увиденные им ужасы при своем назначении на должность священника в один из отдаленных приходов Владивостокской епархии – п. Гижигу, основную долю прихожан которого, составляли коряки, эвены и чукчи [7, с. 11].

В начале августа 1907 года образовавшееся от проливных дождей и горных потоков наводнение смыло в Гижигинском уезде все запасы продуктов и корма для собак, снесло поварни, юрты, тюки с зимней одеждой у местного населения. К тому же в тот год от Гижиги и по всему побережью был «недоход» рыбы. Пострадавшему от наводнения и лишенному рыбы населению грозила голодная смерть. Все это заставило о. Нестора немедленно послать Владивостокскому архиепископу Евсевию рапорт с просьбой организовать сбор средств в церквах Владивостокской епархии в пользу голодающих в Гижигинском уезде. Однако, справедливо полагая, что епархия все равно не сможет полностью обеспечить нужды населения уезда, о. Нестор послал еще два письма

в центральную Россию. Одно – Андрею Ухтомскому, епископу Мамадышскому, а второе – знаменитому проповеднику, о. Иоанну Кронштадскому, благословившему в свое время о. Нестора на подвиг миссионерского служения на Камчатке. Вскоре, от о. Иоанна Кронштадтского пришел ответ, в котором кроме слов утешения, ободрения и надежды, сообщалось о посылаемых на нужды голодающих 400 руб. В свою очередь, епископ Андрей, духовный учитель о. Нестора, напечатал в нескольких российских газетах статьи, в которых призывал жертвовать, кто, сколько может, на терпящих голод жителей Гижигинского уезда на Камчатке. Редакции многих центральных и губернских газет, такие как «Пермская Газета», «Казанский Телеграф», «Колокол», «Санкт-Петербургские Ведомости», «Свет», «Почаевский Листок», взяли на себя труд собирать пожертвования и отсылать их в Гижигу. Положение голодающих таким образом было спасено, но другие проблемы вставали перед глазами начинающего миссионера одна за другой.

Объезжая стойбища коренных жителей Камчатки, он видел, в каком убожестве живут люди. Ужасное состояние юрт камчатских обитателей объяснялось, ко всему прочему, полным отсутствием официальной медицины. Предоставленные сами себе, камчадалы и коряки лечили свои болезни самым диким образом: лишай натирали табаком или порохом; при каменной болезни пили толченое стекло; больные глаза лечили нагаром курительной трубки; в бельмо втирали сахар, растертое в порошок серебро или березовый деготь; ожоги намазывали кровью из отрубленного собачьего хвоста [7, с. 117]. От обычных для России детских болезней, таких как корь, на Камчатке умирали даже взрослые. Эпидемии кори сменялись эпидемиями оспы, а та, в свою очередь, – голодовкой ослабленного болезнями населения. Страдали коренные жители и от психических заболеваний, возникавших от глистов и употребления недоброкачественной пищи. Один из таких недугов – так называемая «имерячка» («имяречение», «омерячка» и пр.), от которого люди впадали в состояние психического припадка и неконтролируемых действий [7, с. 118]. Достаточно было небольшого испуга, чтобы люди начинали непроизвольно выкрикивать то, о чем они думали в настоящий момент или подражать действию испугавших их собак, людей, безропотно исполняли все, что им прикажут громким голосом. Совершено обычным явлением для Камчатки были черная оспа, а также проказа. Все, что увидел о. Нестор на Камчатке, что поразило и задело его до глубины души, привело к мысли о создании особой церковно-общественной и гуманитарной структуры – Православного братства, которое взяло бы в свои руки организацию помощи коренному населению полуострова. Архиепископ Евсевий Владивостокский преподал свое архипастырское благословение на создание братства, но официальное разрешение и утверждение Устава мог дать только Святейший синод. Однако в Синоде вопрос с созданием Православного братства был решен не сразу. Помогло благополучному исходу дела только содействие членов Императорской фамилии и, прежде всего, личное вмешательство вдовствующей императрицы Марии Федоровны [7, с. 98].

Открытие Камчатского православного братства состоялось во Владивостоке, 14 сентября 1910 года. Церемонию открытия возглавил архиепископ Владивостокский и Камчатский Евсевий. Деятельными членами совета стали такие известные на Дальнем Востоке люди, как архиепископ Японский Николай, генерал-губернатор Приморской области Н. Л. Гондатти и др. Сам император Николай II стал первым жертвователем: из своих собственных средств он оплатил специально изготовленную церковь в разобранном виде, церковную утварь, богослужебные книги и облачения для священника. От дочерей императора в фонд братства поступили несколько десятков шерстяных платьев, связанных ими лично. Николай II собственноручно отредактировал представленные о. Нестором рисунки наградных орденских знаков братства. Официальным покровителем был назначен наследник престола – царевич Алексей. Иеромонаха Нестора на церемонии открытия избрали пожизненным основателем и учредителем Камчатского православного братства.

Для отправки строительных материалов для церквей, собранных в России медикаментов и медицинского оборудования, школьных принадлежностей и книг последовал высочайший указ о выделении товарного вагона, который бы ежегодно вывозил это оборудование и все собранное во Владивосток. Все перевозки должны были осуществляться бесплатно. Стараниями о. Не-

стора во всех крупных городах России были открыты филиалы братства. В этих филиалах шел постоянный сбор вещей, денег, лекарств, школьных учебников и книг, письменных принадлежностей и тетрадей. Все собранное отправлялось в Москву, в Чудов монастырь, а уже затем – во Владивосток и на Камчатку. За первые три года существования в Камчатское братство вступили 1900 человек. Военным чинам, членам братства, специальным указом Императора разрешалось носить орденские знаки братства сразу после ордена святого Станислава на орденской ленточке цвета российского флага. На средства, которые были собраны по всем уголкам России, Камчатским Православным братством открывались в регионе первые лечебницы и первые приюты для сирот, первые богадельни и лепрозории. В течение пяти лет, с 1910 по 1915 год, Камчатское братство построило 7 новых церквей, несколько часовен, 8 новых школ. Всего к 1918 году на Камчатке, благодаря этим энергичным действиям братства, заработали 35 церквей, 8 часовен (большинство – с престолами) и 42 школы.

На заседании совета братства 5 марта 1914 года была заслушана телеграмма от начальника Камчатской миссии, получившего к тому времени за свои труды сан игумена, Нестора Анисимова, на имя его высокопреосвященства, архиепископа Евсевия, в которой он сообщил об освящении 14 января церкви в селении Кичиги, на месте древнего корякского идольского служения. При этом, как отметил о. Нестор, богослужение им было совершено на церковно-славянском и корякском языках. После освящения он устроил корякам скромную праздничную трапезу, «разделив по три ржаных сухаря, и по два куска сахару с кирпичным чаем, и радости было безгранично много. Для России эта праздничная Камчатская трапеза мало понятна, хотя для бедных [коряков] послужит утешением: не в одних их юдолях радоваться сухой корке», – заключал он в своем послании [4, с. 83]. Как отмечалось в отчетах совета братства, нужды Камчатки и Камчатской Миссии постоянно росли. Население Гижигинского и Анадырского уездов, по свидетельству игумена Нестора (в 1913 году), крайне нуждалось в устройстве более или менее нормальных помещений для школ-церквей. Да и сама миссия нуждалась в устройстве особого приюта.

По отчету Братства за 1913/14 год, следует, что на заседании совета братства 29 октября 1913 года начальник Камчатской миссии, игумен Нестор, просил отпустить необходимую сумму (до 15000 руб.) в первую очередь на постройку в селении Теличики, где находилась тогда резиденция начальника Миссии, вместительного здания под устройство в нем приюта детей бедных кочующих коряков, а также для престарелых и больных взрослых. Для этого приюта, по словам о. Нестора, Камчатским губернатором и врачебным инспектором командирована уже сестра милосердия. А корякское общество своим особым определением решило в ознаменование 300-летнего юбилея Дома Романовых давать на содержание в приюте бедных детей ежегодно по 25 связок юколы (вяленой рыбы) от каждой юрты. Так как в Гижигинском уезде отсутствует строевой лес, то требуемое здание могло быть построено в г. Владивостоке, а затем в летнюю навигацию 1914 года отправлено в разобранном виде в бухту Барона Корфа. Усиленная просьба о. Нестора была удовлетворена, и Советом братства ассигновано тогда же на постройку приюта 10000 руб. На содержание и ремонт приюта решено было отпускать ежегодно по смете до 1000 руб. На дальнейших заседаниях, 3 и 6 декабря, окончательно утверждено постройку приюта производить на Седанке, вблизи Архиерейского дома, куда строительный лес можно было доставить дешевле всего, на что было получено полное согласие архиепископа Евсевия, присутствовавшего на заседании. Тогда же, по просьбе о. Нестора, решено было к зданию приюта пристроить алтарь небольших размеров. План на постройку здания и необходимых изменений взялся начертить областной инженер Г. Федосеев. План был одобрен архиепископом Евсевием Владивостокским и в течение зимы 1913/14 года, корпус здания приюта был заготовлен подрядчиком по строительным работам Лариным, согласно заключенному с ним договору. Что касается железа, стекла, кирпича и прочих материалов, необходимых при установке здания приюта на месте, то все это решено, согласно составленной смете, приобрести у местных фирм, помимо подрядчика, с тем, чтобы они сами все упаковали и приготовили к своевременной отправке вместе с заготовленным корпусом приюта на Камчатку. Все труды по закупке перечисленных материалов взял

на себя член Совета братства А. В. Суханов. Одновременно с постройкой приюта, по постановлению совета братства от 3 декабря было решено отпустить необходимую сумму и строить особое здание (размером 4х4 сажени) для отправки его в Ново-Мариинск на р. Анадырь, в административный центр Анадырского уезда. Необходимая сумма денег была Советом выделена, и вскоре причтовый дом для Ново-Мариинска и приют для Теличиков были построены по одобренному архиепископом Евсевием архитектурному плану подрядчиком Лариным. Оба корпуса закончены в апреле 1914 года и особой комиссией с участием Епархиального архитектора освидетельствованы, а затем в разобранном виде отправлены со всеми остальными строительными и отделочными материалами на Камчатку, на военном транспорте «Тобол», в июне-месяце. Груз был отправлен бесплатно, как об этом и договаривался с начальником Дальневосточного добровольного флота игумен Нестор [4, с. 88]. Вместе с упомянутыми зданиями, в селение Теличики на Камчатку был отправлен еще один сруб – для причтового дома, а также несколько человек рабочих для сборки на месте.

На постройку, погрузку и страховку всех перечисленных зданий братством до 1 августа 1914 года израсходовано свыше 15000 руб. Кроме того, на оборудование приюта всем необходимым о. Нестору отпущено было 1300 руб. По постановлению совета от 29 октября отпущено и израсходовано 300 руб. на покупку некоторых материалов для постройки церкви в селении Пенжино и приобретения небольшого набора колоколов для стройного звона. Жители этого селения и кочующие в окрестностях эвены-оленеводы пожелали произвести постройку церкви из своего леса. Они же направили ходатайство на имя Епархиального начальства с просьбой послать к ним священника. В дополнение к упомянутым суммам, учтено еще 1000 руб., потраченных на покупку собак для разъездов миссии в 1912/13 году. По постановлению Совета братства от 6 декабря 1913 года выделено 900 рублей Епархиальному училищному совету для уплаты подрядчику Кочергину за дополнительные работы при возведении церкви-школы и причтового дома на острове Караге, согласно акту о принятии этих работ. Кроме всего перечисленного, в отчетный период 1913/14 года Камчатское братство приобрело также 10 аптечек с полным набором лекарств для нужд Камчатской миссии, на что потрачено 400 рублей. По просьбе председателя Петропавловского отдела братства, протоиерея Даниила Шерстенникова, были заказаны 20 икон Святителя Иннокентия Иркутского для кочевников-прихожан церквей и часовен Петропавловского уезда, на что израсходовано было 350 руб., отпущенные еще по смете 1912/13 года.

На заседании от 21 января 1914 года заслушано письмо о. благочинного Камчатских церквей, протоиерея Даниила Шерстенникова о покупке для него, с зачислением в его долг, фотоаппарата, как крайне необходимого ему при поездках для обозрения приходов. Просьба о. благочинного была уважена и фотоаппарат приобретен [8, с. 85].

Отлаженная система работы филиалов братства позволяла пополнять постоянно растущие потребности Камчатской миссии. Из разных городов и весей поступали деньги, книги, учебники, иконы и лекарства. Так, в период 1913–1914 годов в фонд Камчатского братства поступили: из г. Сумы Харьковской губернии, от А. К. Яроша – более ста пятидесяти экземпляров разных книг религиозно-нравственного содержания, сто семьдесят картин с изображением святого Серафима Саровского, десять экземпляров журналов, много разных брошюр – всего на 115 руб.; из Москвы, от М. Н. Малкова – большая писаная икона святого Патриарха Гермогена, семьдесят одна картина религиозно-нравственного содержания и восемьдесят шесть экземпляров разных книг – всего на сумму 84 руб. 22 коп.; от члена-учредителя братства А. М. Гордового из Одессы, кроме брошюр и листков религиозно-нравственного содержания, поступили – восемьдесят одна икона на металле, один ценный запрестольный образ Божией Матери, несколько облачений для священника, несколько чехлов для аналоев и др. предметов церковной утвари – всего двадцать пудов груза; от настоятеля Русской Пустыни на Святой Афонской горе, иеромонаха Макария, через Московский отдел Братства, поступили две большие иконы в металлических ризах, ценностью в 240 руб., и много других ценных вещей и книг. Из всего того, что поступило в фонд братства, одна часть книг, брошюр, картин и крестильных крестиков направлена в Петропавловское отделение для распределения и выдачи по усмотрению. Остальной груз поступил в распоряжение начальника Камчатской миссии, игумена Нестора, для снабжения

беднейших Камчатских церквей и нужд миссии. В частности, партами, пожертвованными городской Управой Владивостока, укомплектовали церковно-приходскую школу в селении Теличики на Камчатке.

Не оставлял без внимания Камчатское православное братство и Святейший синод. В 1915 году обер-прокурор Синода вынес решение о дополнительном параграфе, по которому Камчатское братство могло ежегодно получать небольшое (всего около 300 руб.) пособие из специальных средств Синода. Это ассигнование, несмотря на небольшую величину, позволяло бесплатно пересылать все почтовые отправления братства. Кроме того, в ответ на обращение о. Нестора о выделении средств на постройку небольшой церкви в колонии прокаженных около Петропавловска Синодом выделено 3000 руб. Храм был возведен во имя Святителя Николая Чудотворца. В том же, 1915 году от почетной попечительницы братства, Великой Княгини Елизаветы Фёдоровны, поступило разных вещей из церковного обихода и утвари на сумму свыше 4000 рублей. Все поступившее было распределено по Камчатским церквям.

Благодаря деятельности Камчатского Православного братства, на Камчатке увеличивалось количество храмов и школ, больниц и приютов. В 1911 году, по просьбе о. Нестора, на Камчатку прибыли три сестры милосердия из Пермской Мариинской общины Красного Креста: начальница этой общины, А. Н. Урусова, а также А. А. Кашина и И. Г. Волкова-Жукова. Энергичная деятельность этих женщин стала значительным вкладом в работу Камчатского братства. Они часто и много ездили по корякским и эвенским стойбищам, посещали жилища ительменов. Коренные жительницы Камчатки учились у сестер милосердия правилам общей и санитарной гигиены, уходу за больными, приготовлению пищи из новых продуктов и т. п. «премудростям», доселе им неизвестным. Большую работу проделали сестры милосердия, находясь среди больных проказой. Таких больных в те годы было немало, и в родном стойбище их в лучшем случае ждало изгнание, а в худшем – смерть. На деньги Камчатского братства, недалеко от Петропавловска, был устроен лепрозорий – лечебница с отдельными домиками, кухней-столовой и церковью. Лепрозорий обеспечивался на средства братства всем необходимым для содержания больных – медикаментами и перевязочным материалом, постельным бельем и одеждой, продуктами питания и кроватями, а также кухонной и столовой посудой на каждого больного. Специально для больных приобрели лодку, сети и невод для ловли рыбы; для больных женщин – материал для шитья и вышивания. У медицинской сестры в лепрозории была масса работы – она сама готовила для больных еду, стирала белье и мыла посуду, а также проводила курс обязательного лечения и показывала, как пользоваться теми или иными предметами быта – ведь большинство больных поступало из инородческих поселений. В лепрозории все было важно. Учитывая удрученное состояние по тем временам неизлечимо больных, сестра милосердия старалась найти им какое-либо посильное занятие, соответствующий легкий труд.

Больших успехов на посту сестер милосердия достигли – Т. Казанцева, которая пробыла на Камчатке шесть лет, а также А. И. Томсон. Анна Ивановна Томсон, немолодая уже женщина-врач, прибыла на Камчатку одной из последних. «Как и ее предшественницы, – вспоминал митрополит Нестор, – эта милая старушка была для прокаженных заботливой и доброй матерью». В самом начале 1917 года в районе той местности, где находился лепрозорий, произошло обычное для Камчатки землетрясение. Почти все строения лепрозория были разрушены, но домики, где жили больные, остались целыми. Больные очень боялись за судьбу своей сестры милосердия, которая «почему-то» не пришла успокоить их в самые опасные минуты землетрясения. Лишь случайно находившийся в этих местах охотник смог разрешить все недоуменные вопросы: он вытащил из-под горящих бревен полуразрушенного домика сестру Томсон, после чего она, не обращая внимания на свои раны и пережитой ужас, поспешила к своим подопечным [7, с. 545].

Сестры, милосердия пользовались заслуженной любовью местных жителей, которые в начале, видя женщин с крестами на груди, называли их «невисхат-попе», то есть женщина-священник, а затем, хорошо узнав, стали называть их матерями. Сестры милосердия были действительно матерями, в любую минуту идущими на помощь ко всем, кто в этой помощи нуждался.

На севере Камчатки, в упомянутом выше селении Теличики, стараниями о. Нестора, Камчатское православное братство открыло специ-

альный приют для местных ребятишек. Заведовать этим приютом поставили сестру милосердия И. Г. Волкову-Жукову. При приюте имелась и школа-церковь, настоятелем которой был священник-камчадал. Такой же приют в доме из восьми комнат был открыт о. Нестором в с. Иоасафовском, в бухте Барона Корфа в 1914 году. Митрополит Нестор, спустя многие годы, вспоминал: «...десять плотников едва успели достроить его к прибытию последнего в навигацию парохода. Приходилось работать, помогая плотникам, и мне, и сестре милосердия, и ребятам. Общими усилиями нам удалось еще соорудить колонку и оборудовать две ванны. Неизбалованное вниманием к своим нуждам местное население не верило, что все это сделано для их детей, которые будут здесь жить, питаться, учиться и пользоваться бытовыми услугами даром. Детишки от непривычки первое время даже падали с кроватей на пол» [7, с. 140]. Многие из ребятишек, живя в приюте, проявляли способности к различным ремеслам – мальчики к столярному и слесарному делу, а девочки – к рукоделию и шитью. Для развития способностей при приюте оборудовали специальные мастерские, инструменты и материалы для которых также приобрели на деньги братства [8, с. 67].

Необходимого улучшения требовало и внешнее состояние церквей на Камчатском полуострове. Особенно тягостное впечатление производили давно построенные и не ремонтировавшиеся много лет храмы. Вот в каком состоянии застал иеромонах Нестор Спасскую церковь в Гижиге в 1907 году: «Дела в плачевном состоянии: церковная ограда завалилась, стены и потолок закопчены до черноты, в иконостасе не хватает икон, лики едва различимы; по стенам три иконы в беспорядке, печь не топится, алтарь загроможден разбитыми ящиками с разными книгами, иконами, сосудами, разными обломками и тряпьем. Ризница в самом плачевном состоянии; письмоводство в запущении; архива церковного нет, а все старые истрепанные дела валялись по углам алтаря и на квартире священника, не подшитые метрические свидетельства находились частью в церкви, а частью также на квартире священника, так что за целостность не ручаюсь... Служба в церкви бывала редко, по рассказам жителей, даже на Св. Троицу и то обедни не было, а бывали иногда часы. Служба совершалась в более удобное для священника время; поучений и бесед никогда не велось; священник служил сбивчиво – по слабости и по случаю потери памяти; к покаянию и причащению приступали далеко не все прихожане; псаломщики не знали своего дела и не исполняли его. В пастырском отношении, пастырь далеко отстоял от паствы; ясного понятия о богослужении, о церкви, о житии святых многие не имели. Церковная жизнь замирала, глохла, и никем не поддерживалась. При упадке церковной жизни не отличалась нравственностью, благочинием и благоустройством и вся общественная жизнь в Гижиге» [7, с. 535–536].

Конечно, положение, какое застал о. Нестор здесь, не было явлением повсеместным и даже типичным, но в каждом из Камчатских приходов имелась масса проблем, связанная и с ветхостью церковного здания, и с равнодушием властей, и с далеко не вовремя получаемым жалованием священниками. Нищета священников порой доходила до того, что им приходилось даже дома ходить в одной рясе, надевая подрясник только на службу в церковь. Начинающему пастырю, каким был иеромонах Нестор, уже тогда было ясно, что все проблемы можно решить только тогда, когда приходская жизнь будет поднята на должную высоту. Но его энергичные действия и предпринятые меры не всегда находили отклик: «...мои постоянные проповеди о нравственности и жизни христианской не нравились противникам Церкви, и они с большой злобой и ненавистью нападали на меня и бесчинствовали. Озлобление на меня доходило даже до различных угроз. Для охранения меня, часто идущего со Святыми Дарами, и днем, и ночью, начальником уезда была приставляема ко мне казачья охрана... А во время моей поездки к голодающим инородцам с посильной помощью и Святыми Дарами, уже сама местная администрация ставила мне разные препятствия, и допускала по отношению ко мне вольные и дерзкие издевательства: отнимала подводы, когда я уже проехал 25 верст; указывали, что я, священник, являюсь бременем для инородцев, и т. д.» [7, с. 537].

Несмотря на все эти неприятности, о. Нестор занялся основательной перестройкой всей приходской жизни в Гижиге. Постоянные встречи с прихожанами, возобновление регулярных богослужений, поднимали авторитет Церкви в глазах

жителей Гижиги и ее окрестностей, помогали их по-иному относиться к самому о. Нестору – их новому пастырю и духовному отцу. Немаловажными в этом процессе стали регулярно проводимые крестные ходы. Например, в Великую Пятницу, в 1908 году, крестный ход был совершен из кладбищенской церкви в большую Спасскую; или из Гижиги – в местечко Кушка, где в доме уездного управления была устроена временная церковь, и обратно в Гижигу. Народу на крестные ходы собиралось много – почти все население Гижиги и Кушки. При чем, когда ход приближался к Гижиге, ему навстречу выходил другой крестный ход, и, встретившись, все с необыкновенным воодушевлением пели: «Заступнице, усердная и Матерь Бога нашего...». Все это происходило на глазах некрещеных жителей тундры, давая самый лучший пример к подражанию. Один из таких крестных ходов о. Нестор описал в своей заметке «Из Камчатки» в «Православном Благовестнике» за 1909 год.

Таким образом, труд о. Нестора Анисимова по улучшению религиозно-просветительской и церковно-приходской жизни в регионе заметно усилился после основания Камчатского православного братства. Только благодаря деятельности братства начали вырисовываться более ясные перспективы окончательного утверждения христианства на территории крайнего северо-востока России. Православное камчатское братство стало для Камчатки и для всего крайнего северо-востока России провозвестником многих социально-культурных учреждений: церковно-приходских школ, школ-пансионов, приютов для сирот и богаделен для престарелых, библиотек, читален, книжных складов, больниц, лепрозориев, аптек, которых в регионе до этого не было и в помине. Дети обучались не только русской грамоте, но и ремеслам, которые давали им материальное благополучие по окончании школы. Коренное население получало через братство бесплатные лекарства и квалифицированную медицинскую помощь. Кроме того, благодаря деятельности братства, шла активная духовно-просветительская работа. В читальнях, открытых при церковно-приходских школах, проходили лектории, на которых давались основы географии, истории, культуры России. К этой работе привлекались школьные учителя, священники, местные чиновники. Широко использовались наглядные пособия, картины, фотографии, а также так называемый «волшебный фонарь» – прообраз современного эпидиаскопа [13, с. 128]. Местное население с готовностью откликалось на усилия, предпринимаемые Православным камчатским братством. Без прежней боязни камчадалы и эвены посылали своих детей для обучения в школе. Грамотные жители камчатских сел брали в библиотеке книги, охотно посещали читальни и лектории. Как верно заметил исследователь образования и просвещения на Дальнем Востоке этого периода Г. Севильгаев, местное население, благодаря усилиям Православной церкви в регионе, усвоило самое главное: *писать, читать, считать и учиться* [11, с. 134]. К сожалению, сразу после Октябрьской революции 1917 года все эти так успешно начавшиеся процессы были остановлены. На крайнем северо-востоке России началась иная эпоха, в которой Православной церкви места не нашлось.

Литература

1. Бердников И. С. Церковные братства // Православное обозрение. – 1868. – Кн. 4. – 57 с.
2. Жданова Е. Камчатское православное братство // Наука и жизнь. – 1979. – № 4. – С. 69–70.
3. Карташев А. В. История Русской церкви. – М.: Эксмо, 2004. – 440 с.
4. Летопись Православного Камчатского братства // Владивостокские епархиальные ведомости. – 1914. – № 3, № 7. – С. 45–89.
5. Нестор, иеромонах. Из Камчатки // Православный благовестник. – № 12. – Кн. 2. – 1909. – С. 7–24.
6. Нестор (Анисимов), иеромонах. Записки Камчатского миссионера // Православный благовестник. – 1909. – № 1. – С. 531–677.
7. Нестор (Анисимов), митр. Моя Камчатка. – М.: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1995. – 272 с.
8. Отчет Православного Камчатского братства за 1913–1914 отчетный год // Владивостокские епархиальные ведомости. – 1915. – № 2. – С. 55–92.
9. Папков А. А. Церковные братства. Краткий статистический очерк о положении церковных братств к началу 1893 года. – СПб., 1893. – 147 с.

10. Русское православие. Вехи истории. – М., 1989. – 719 с.
11. Севильгаев Г. Очерки по истории просвещения на Дальнем Востоке. – М.: Просвещение, 1979. – 423 с.
12. Соловьев С. М. Братчины // Русская беседа. – 1857. – № 4. – 68 с.
13. Ткалич А. И. Православная миссия на Крайнем Северо-Востоке. – М.: МГОУ, 2011. – 235 с.

References

1. Berdnikov I.S. Tserkovnye bratstva [Church brotherhood]. *Pravoslavnoe obozrenie [Orthodox review]*. Moscow, 1868, no. 4, p. 57. (In Russ.).
2. Zhdanova E. Kamchatskoe pravoslavnoe bratstvo [Kamchatkan Orthodox brotherhood]. *Nauka i zhizn' [Science and life]*, 1979, no. 4, pp. 69-70. (In Russ.).
3. Kartashev A.V. *Istoriya Russkoy Tserkvi [History of Russian Church]*. Moscow, Exmo Publ., 2004. 440 p. (In Russ.).
4. Letopis' Pravoslavnogo Kamchatskogo bratstva [Chronicle of the Orthodox of the Kamchatka Brotherhood]. *Vladivostokskie eparkhial'nye vedomosti [Vladivostok Diocesan Lists]*, 1914, no 3, no. 7, pp. 45-89. (In Russ.).
5. Nestor, ieromonakh. Iz Kamchatki [From Kamchatka]. *Pravoslavnyy Blagovestnik* [Orthodox Messenger], 1909, no. 12, pp. 7-24. (In Russ.).
6. Nestor (Anisimov), ieromonakh. Zapiski Kamchatskogo missionera [Note the Kamchatka missionnary]. *Pravoslavnyy Blagovestnik [Orthodox Messenger]*, 1909, no. 1, pp. 531-677. (In Russ.).
7. Nestor (Anisimov), mitr. *Moya Kamchatka [My Kamchatka]*. Moscow, Izdatel'stvo Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry Publ., 1995. 272 p. (In Russ.).
8. Otchet Pravoslavnogo Kamchatskogo bratstva za 1913-1914 otchetnyy god [Report of the Orthodox of the Kamchatka brotherhood in 1913-1914 the reporting year]. *Vladivostokskie eparkhial'nye vedomosti [Vladivostok Diocesan Lists]*, 1915, no. 2, pp. 55-92. (In Russ.).
9. Papkov A.A. *Tserkovnye bratstva. Kratkiy statisticheskiy ocherk o polozhenii tserkovnykh bratstv k nachalu 1893 [Church of the fraternity. A brief statistical overview of the situation of religious brotherhoods to top, 1893]*. St. Petersburg, 1893. 147 p. (In Russ.).
10. *Russkoe pravoslavie. Vekhi istorii [Russian orthodoxy. Milestones of history]*. Moscow, 1989. 719 p. (In Russ.).
11. Sevil'gaev G. *Ocherki po istorii prosveshcheniya na Dal'nem Vostoke [Essays on the history of education in the far East]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 423 p. (In Russ.).
12. Solov'ev S. M. Bratchiny [Bratchiny]. *Russkaya beseda [Russian interview]*, 1857, no. 4. 68 p. (In Russ.).
13. Tkalich A. I. *Pravoslavnaya missiya na Kraynem Severo-Vostoke [Orthodox Mission in the far North-East]*. Moscow, MGOU Publ., 235 p. (In Russ.).

УДК 130.2

ДУША ЧЕЛОВЕКА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА)

Казаков Евгений Фёдорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

В статье, на основании исследования образов европейского искусства XX века, анализируются проявления душевной жизни человека. Нарастает тенденция её овнешнивания, находящая выражение в нарастании чувства неустойчивости, изменчивости, неопределенности, ненадежности. Организмические страдания и трансформации воспринимаются человеком как самоценные, самодостаточные, исчерпывающие всё его существо. Потеря связи с вечным и тотальное погружение во временное, конечное нашло выражение в искусстве в широком развёртывании темы близкой смерти. Распространенными становятся настроения тревоги, незащищённости человека, ненадёжности, хрупкости его бытия. Одно из главных свидетельств искусства XX века – деформирование образа человека. Если в предшествующем веке он сохранял ещё внешнее подобие с первозданным обликом, то искусство XX века показывает, что потеря внутреннего подобия закономерно приводит, в конечном счете, к потере подо-

бия внешнего. Происходит превращение лица в личину, образа в «образину», антиобраз. В искусстве XX века находит свое развитие и тема жизнеутверждения, жизнерадостности, предчувствия рая. Если с XVII по XIX век образ Мадонны с младенцем в европейском искусстве вообще не продуцировался, то XX век возвращается к его осмыслению. Высшей точкой столкновения Света и Тьмы предстаёт Голгофское распятие Христа. Тема Распятия получает в искусстве XX века новое развитие. Современное искусство демонстрирует весь спектр возможных отношений человека к себе и миру: восхищение красотой, любовью и нежностью; высмеивание слабостей, недостатков, пороков; жаление человека, переживание его смерти как огромной трагедии; самопревознесение человека, сотворение из себя кумира; самопрезрение и пессимизм; вера и надежда на спасение. Душевная жизнь человека XX века есть единство «умирания» «обездушенной души» и становления подлинного её бытия.

Ключевые слова: душа, европейский человек, история XX века, природное, телесное, душевное, внешнее, вещное, кризис души, образ человека, изобразительное искусство, живопись, авангардизм, сюрреализм, смерть, временное, изменчивое, кризис.

THE SOUL OF MAN OF THE XX CENTURY (ON THE MATERIAL OF EUROPEAN ART)

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

The article, based on research of images of European art of the XXth century, analyzes the manifestations of the spiritual life of man. Growing trend of its pesonalizing that manifests in increasing feelings of instability, variability, uncertainty, insecurity. Organic suffering and transformation perceived by the person as an end in itself, self-sufficient, comprehensive of his whole being. The loss of connection with the eternal and total immersion in the interim, the end found expression in art in the broad deployment of the theme of imminent death by common mood of anxiety, of human insecurity, unreliability, fragility of existence. One of the main evidences of the art of the XX century is the deformation of the image of man. In the preceding century, he had maintained even an external similarity with the pristine appearance, the art of the XX century showed that the loss of internal similarity naturally leads, ultimately, to the loss of external similarity. The transformation of the person in the mask, the image in the “ugly mug”, anti-image. The art of the XX century finds its development and the theme of reassurance, cheerfulness, the feeling of Paradise. If from the XVII to XIX century the image of Madonna and child in European art did not produce, the XX century returns to its understanding. The highest point of the collision of Light and Darkness appears in Calvary, the Crucifixion of Christ. The theme of the Crucifixion gets in the art of XX century a new development. Contemporary art showcases the entire spectrum of possible relationships of man to himself and to the world: admiration of beauty, love and tenderness; ridiculing the weaknesses, shortcomings, vices; feeling sorry for the man, experience his death as a great tragedy; self-exaltation of man, the creation of an idol for themselves; knowledge of themselves and pessimism; faith and hope for salvation. The mental life of the XX century is the unity of “dying”, “despiritualized soul”, and becoming its authentic being.

Keywords: soul, European man, history of the XX century, nature, physical, mental, external, proprietary, crisis of the soul, human form, fine art, painting, avant-garde, surrealism, death, temporary, changeable, crisis.

В XX веке, считает Г. Зиммель, «распад и отклонение культурного существования достигли известного максимума»; что является следствием «максимального раскола в самой сущности душевной жизни». Душевная жизнь «восстает» против «унифицирующей, упрощающей» её формы. Это – «главный конфликт современной культуры», в основе которого – «дуализм душевной сущности, не позволяющий познать мир как единство, постоянно делящий его на пары противоположностей» [5, с. 411]. В значительной степени, данный конфликт объясняется тем, что «мозг бе-

рет бразды правления, так как душа вышла в отставку». В результате, в искусстве торжествуют «поверхностные, бездушные» миры [14, с. 463].

Происходит дальнейшее овнешнивание душевной жизни (см. [8, с. 47–53]). Многие произведения современного искусства дают яркие примеры отождествления содержания с формой (например, в Центре искусств имени Ж. Помпиду в Париже вся инфраструктура вынесена в экстерьер). Если раньше в живописи манера письма «пряталась», «растворялась» в образе; то теперь она все чаще выходит наружу, заслоняя последний (что возможно лишь тогда, когда содержание образа поверхностно), обретая художественную самодостаточность (см. произведения ташизма, экспрессионизма, оп-арта). Стереометрические, оптические изыски художников становятся самоцелью, свидетельствуя о возрастании тенденции отождествления искусства и науки. Внутреннее с такой легкостью и органичностью становится внешним, потому что качественно не отличается от него. Внешняя душевная жизнь превращается во внешнюю обездушенную жизнь. Происходит «дегуманизация искусства» (Ортега-и-Гассет), являющаяся выражением дегуманизации душевной жизни. Осуществляется переход от собственно душевных переживаний к ощущениям, вызванным раздражением рецепторов сетчатки глаза.

Организмические страдания и трансформации воспринимаются человеком как самоценные, самодостаточные, исчерпывающие всё его существо (С. Дали «Окровавленные розы», «Возрождение плоти»). Обнаженное «тело», исчерпывающееся своей поверхностью, вновь стало важной формой выражения отношений человека с миром (П. Пикассо «Минотавромахия»; А. Матисс «Танец»; А. Майоль «Помона»). Происходит определенный «возврат» к «телесному» мировосприятию, свойственному Античности. Эротические мотивы обретают черты вызова, агрессии, разрушения. Небоскребы являют собой некую гипертрофированную трансформацию греческой колонны (и достигший невиданных размеров символ древнего фаллического культа, и вариацию на тему Вавилонской башни). Если прежнее искусство демонстрирует эротические переживания *до* физической близости, то авангардное – *во время* (на полотнах абстракционистов мир словно лопается, плавится, рассыпается на множество вихрей, осколков) и *после* (кубизм запечатлевает действительность, подвергшуюся насилию, причем нередко в садистских формах).

Продолжается наступление вещного начала. В урбанистических пейзажах, «производственном искусстве» торжествует «вторая природа», созданная человеком, подчинившая его себе (до такой степени, что его часто вообще не видно) (О. Гутфройнд «Труд»; Ф. Леже «Передача энергии»; Т. Барфай «Металлурги»). С. Дали в ряде работ демонстрирует такую слитность человека и вещи, что отличить их друг от друга почти невозможно («Лицо Мэй Уэст, которое может быть использовано под квартиру»). Облик человека перестал быть самоценным, его теперь необходимо инкрустировать драгоценными камнями, вмонтировав в зрачок часы (С. Дали «Глаз времени»); а на губы надо нанизать жемчуг (С. Дали «Рубиновые губы»). Внешний вещный человек все более явно выражает свою частичность. Развитие данной тенденции приводит к закономерному итогу: сам человек превращается в одну из вещей, в красиво упакованный товар (Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого человека»). Во многих произведениях вещи совсем вытеснили человека (Р. Гамильтон «Что делает наши домашние очаги такими особенными, такими привлекательными»; К. Олденберг «Кухонный *очаг»)*. В центре внимания оказываются «тела» и «лица», «позы», «жесты» и трансформации вещей (К. Олденберг «Гигантская шведская люстра», «Мягкий туалет»).

Вещь – интереснее, живее вещного человека (отсутствующего на полотнах уже не только в своем непосредственном, но и в опосредованном виде). Вещи не являются здесь продолжением, замещением человека; они существуют сами по себе. Это уже не автопортрет человека, запечатленный посредством вещей, а автопортрет вещей (запечатленный посредством человека). Человек теряет свое подобие Первообразу; созданные человеком техновещи теряют подобие ему самому (Г. Раушенберг «Звукоизмерение» М. Дюшан «Велосипедное колесо»). Происходит потеря человеком (и создаваемыми им продуктами) собственной идентификации (в человеке теряется человеческое, в вещи – ее изначальное предназначение). Нарастает обесчеловечивание человека, его безобразность.

Происходит слияние искусства с «жизнью», с вещным миром, с «социальной инженерией», с не-искусством вообще. Так, в хэппенинге в «художественное действо» спонтанно вовлекаются случайные прохожие, вещи, окружающая среда. Пуризм, «Баухауз», «стиль модерн» и «промышленное искусство» приобретают откровенно утилитарный характер, служа декоративным целям, имиджу товара (то есть, превращаясь в средство функционирования промышленности и рынка). «Тоталитарное искусство» включается в процесс «конструирования психики», «производства человека» (подробнее о «производстве» человека см. [9, с. 5–15]). «Искусство», развитие которого детерминируется внешними (относительно душевной жизни) факторами, перестает быть искусством.

Тема смерти, балансирования на грани живого и мертвого, разложения – одна из главных в современном искусстве. В композициях кубистов человек предстает кристаллическим образованием (У. Льюис «Портрет Эдит Ситуэлл»); сталактиты и сталагмиты напоминают скульптуры К. Армитеджа, созданные из сваренных кусков металла. Продуцируется множество изображений людей-мертвецов, во многих произведениях вполне органично замещающихся манекенами-муляжами (Д. Кирико «Великий метафизик»; К. Карра «Пиния у моря»; Р. Магрит «Память). Произведения «тоталитарного искусства» предстают «торжественными надгробьями самим себе», обретая черты «кладбищенского классицизма» [1, с. 185). Смерть приблизилась к человеку вплотную, проникла в него, вошла в его душу. Преимущественно она осмысливается как муки и гибель организмичности. Смертность организмического воспринимается (со всем свойственным этому ужасом) как конец жизни в целом (отсюда, характерное для современного искусства, апокалипсическое мироощущение).

«Защитой» и «компенсатором» этой деструктивности предстаёт погружение в виртуальные миры. Нарастают грезящие состояния душевной жизни, нередко представляющие собой сны о жизни и смерти, границы между которыми размыты (П. Дельво «Прохожий», «Адское одиночество»; С. Дали «Галлюционизирующий тореадор»). Иллюзорные, эфемерные образы данного ряда – выражающие пребывание человека в состоянии квазижизни – осуществляют функцию замещения отчужденного бытия; которое, тем не менее, нередко прорывается сквозь них (особенно в сюрреалистических полотнах), представая в своем собственном бесчеловечном виде (С. Дали «Предвидение гражданской войны в Испании»).

Нарастает включенность во временные изменчивые состояния. Движение превращается из средства раскрытия образа (человека ли, природного ландшафта) в главное (самодостаточное) действующее «лицо» (а тот или иной образный ряд предстает средством для его развертывания). Если в динамичных произведениях А. Матисса («Танец»), А. Марке («Порт Гавр»), М. Шагала («Часы»), С. Дали («Движущийся натюрморт») образ еще легко «считывается»; то в новейших направлениях искусства – акционизме (К. Олденбург, А. Кэпроу), хэппенинге (Д. Кейдж, Д. Дайн), кинетическом искусстве (Я. Агама, Ж. Тенгли), оп-арте (В. Вазарели, Б. Райли) – движение уже обретает полное «освобождение» от образа, каких-либо внутренних состояний; оно предстает как форма и содержание своего собственного самоисчерпывающегося бытия (отожествляющегося уже с небытием).

Одно из главных свидетельств искусства XX века – деформирование образа человека. Если в предшествующем веке он сохранял ещё внешнее подобие с первозданным обликом; то искусство XX века показывает, что потеря внутреннего подобия закономерно приводит, в конечном счете, к потере подобия внешнего. Происходит превращение лица в личину, образа в «образину» и безобразность, в антиобраз (П. Пикассо «Королева Изабо»; О. Кокошка «Автопортрет»; Х. Сутин «Пироженщик с красным платком»). Во многих произведениях от человека остается лишь какая-то одна деталь (Д. Розенкунст «Палец»; Д. Тилсон «Автоматические губы»). Частичный, раздробленный человек со всей очевидностью начинает доминировать.

«Комплекс нисхождения в ад» [15, с. 155] находил К. Г. Юнг у Пикассо в картинах «голубого периода». Ужас, отчаяние выражают на своих полотнах *экспрессионисты* (Гросс, О. Дикс, О. Кокошка), бредовые фантазии, кошмарные видения смертельно больной души изображают *сюрреалисты* (П. Дельво, И. Танги, М. Эрнст). «Тёмный дух» персонифицируется в различных чудищах,

многообразных злых силах. Данные образы продуцировали, например, художники «первой латемской группы» (Ж. Минне, В. Саделер), есть ряд работ этого плана и у С. Дали («Искушение св. Антония»), и Дж. Левина («Шабаш ведьм»).

Широко развертывается «комедиантская тема», посредством которой впервые со всей отчетливостью происходит идентификация человека как «Блудного сына», потерянного, живущего в не-должном, не-сущем квази-бытии (А. Дерен «Арлекин и Пьеро»; П. Пикассо «Смерть Арлекина»; Ж. Руо «Клоун, распятый на кресте»). Часто художники (Пикассо, Руо, Дали) изображают самих себя в клоунско-шутовском облике; а портреты Модильяни, глаза на которых закрашены черным, похожи на театральные маски, внутри которых – тьма. Сходство комедиантов с «Блудным сыном» нарастает до тождества в картинах, изображающих странствующих артистов, которые везде – чужие. Особенно обостренно звучит в данных полотнах тема одиночества, неприкаянности, несчастности; резко контрастируя с тем «праздником жизни», который разыгрывают артисты. Независимо от того, изображает ли Пикассо циркачом ребенка, юношу или зрелого человека, мужчину или женщину, все они – старики. У них – похожие лица с опустошенными, покорными судьбе взглядами; они вместе, но в то же время каждый сам по себе. И поэтому нельзя найти успокоения в другом, потому что другого нет, есть ты, взирающий на себя во множестве зеркальных осколков (Персонажи Пикассо никогда не смотрят друг на друга, не смотрят на нас. У каждого – свой внутренний монолог, который вплетается в общую мелодию-мелодраму молчания).

И как «последняя остановка» в блудном пути – шут, над которым уже никто не смеется (П. Пикассо «Арлекин на красном фоне»), выпавший из пространства и времени; одновременно старик и выкидыш. На голове тщедушного, со щуплой детской фигуркой и разочарованным старческим лицом гимнаста – большая тяжелая наполеоновская треуголка, из-под которой, для пущей убедительности, спускается на лоб наполеоновская прядь. Пред нашим взором словно предстает автопортрет Блудного сына, почувствовавшего всю глубину пропасти между непомерным желаемым (горделивые, тщеславные, самодовольные планы) и опустошённым действительным. Полотно Пикассо – это картина-исповедь, картина-раскаяние; а значит… и картина-надежда.

Намного активнее, чем в предшествующие века, в современном искусстве развёртывается тема «Мадонны с младенцем». Однако трактовка её существенно отличается от средневековой: «мадонна» часто изображается с мёртвым младенцем на руках (П. Пикассо «Герника», М. Андриссен «Жертва бомбардировки»); без ребёнка (И. Мештрович «Мать»; Г. А. Иокубонис «Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе») или с больным младенцем на коленях (О. Дикс «Мать с ребёнком»); малые дети оказываются без матери (Г. Цилле «Берлинские дети»); а на рождественских картинках нацистской Германии мы видим пустые ясли. Если средневековая душевная жизнь была устремлена в будущее-вечное, то современная – в замыкающееся на себе бытие «здесь-и-сейчас».

Г. Хойер в полотне «В начале было слово (Гитлер на митинге)» рисует образ человека-кумира, вождя, сверхчеловека, напрямую соотносимого с Творцом, превосходящего Его. В «тоталитарном искусстве» создается настоящая иконография вождей, в центре которой – строящиеся по жесткому канону (композиционная схема, эмоциональная трактовка) парадные портреты и богоподобные изваяния. Для ваяния и зодчества в данном искусстве свойственны гигантомания (столь показательная подмена внутренней значительности внешними циклопическими формами), вызывающее невписывание сооружений в окружающую среду; подобное Вавилонской башне пронзание шпилями неба. Многие произведения «тоталитарного искусства» были и предметами культа, заполняющими, например, «комнаты почитания» в Германии. Как отмечает И. Голомшток, «искусство тут не только служило культу: сами его произведения превращались в культовые объекты, а наиболее почитаемые из них обретали сакральный характер» [1, с. 262]. Создавая образы, контрарные иконописным ликам, авангардное искусство может быть определено как *«антиикона»*. Отдаление от первообраза означает удаление от собственно человеческого. Авангардистские антииконы несут в себе антипервообраз.

Г. Зиммель подробно пишет о «несомненности религиозной потребности» в современной душевной жизни; «потребности, которая ду-

шевно обладает такой действительностью, что утолить её способно только трансцендентное. Но из-за исчезновения содержания веры она сделалась ущербной, как бы оторвалась от путей своей собственной жизни» [7, с. 651, 653]. Происходит попытка выхода на трансцендентное, минуя религиозное (духовное вообще), что выливается в характерное для авангардных «икон» влечение к теургии, мистике («последнему убежищу религиозных натур, неспособных окончательно освободиться от всякой трансцендентной формы...» [3, с. 510]). На данных «иконах» происходят «чудеса», призванные компенсировать отсутствие духовидения, веры, формоцветоволхованием. Одним из результатов этого является освобождение от предметных форм самовыражения. Тем самым достигается иллюзия подобия религиозному «освобождению» от телесного. Но в этом случае «освобождение» осуществляется не «для» духа, а «от» него.

В искусстве XX века находит свое развитие и тема жизнеутверждения, жизнерадостности, предчувствия рая (М. Шагал «Прогулка»; К. Брынкуши «Поцелуй»; А. Матисс «Радость жизни»; А. Майоль «Средиземное море»; С. Дали «Пара с облаками вместо голов»). С. Дали в картине «Искушение святого Антония» показывает вереницу огромных фантасмагорических чудищ, призванных внести в душу святого страх и неверие. Внешне беззащитен и неказист Антоний, в вытянутой руке его – лишь перевязанный веревочкой крест из веток. Но такой непреклонной силой веет от этой хрупкой фигурки, что сомнений нет: он устоит!

Если с XVII по XIX век образ Мадонны с младенцем в европейском искусстве вообще не продуцировался, то XX век возвращается к его осмыслению и осмыслению посредством него. Именно через образ женщины выражается первозданность соприкоснувшейся с любовью человеческой души (М. Шагал «Древо жизни») и, наоборот, ее отягощенность плотскими «заботами» (П. Пикассо «Дама в голубом»). Неоднократно М. Шагал возвращается к образу любимой как «вечной невесты», в фате и с бесконечным шлейфом, уходящим тропинкой в яблоневый рай. И также многократно А. Модильяни рисует портреты безымянных «обнаженных», чувственных, влекущих, искушающих, погруженных в эротические фантазии («Обнаженная», «Кариатида»). «Темных» женских образов, достигающих силы «Джоконды», – нет; как нет и высокоодухотворенных образов, приближающихся к иконе.

Высшей точкой столкновения Света и тьмы предстаёт Голгофское распятие Христа. Тема Распятия получает в искусстве XX века новое развитие. На картине Ж. Руо «Распятие» – грубоватор езкие чёрные контуры, нет мелких деталей и чёткой прорисовки лиц, никакого эпатажа. Такое ощущение, что крест не стоит, а лежит; распятый Христос будто приподнимается, отталкивается от него, начав возноситься в небо. На общем трагичном фоне картины тело Спасителя выделяется лёгкостью, просветлённостью, лучезарностью, солнечностью; оно ещё находится в дольнем мире, но уже не принадлежит ему. Тьма и Свет в картине «соединены, но не смешаны», как плотское и духовное в человеческой душе. (Ж. Маритен пишет, что Руо «схватил для нас в реальном и фактическом брызжущий одухотворённый свет, который никто ещё не открыл. Его патетическое искусство имеет глубоко религиозное значение» [11, с. 240]).

В искусстве Возрождения преобладали сюжеты не о самих крёстных муках Спасителя, а о снятии Его с креста. Ренессанс видел распятое «тело», но не распятый дух. Человек больше вглядывался в своё лицо, любовался красотой своей позы и «благородством» души, для чего «Распятие» служило лишь выгодно оттеняющей «высокие порывы» декорацией. Подобные картины являлись автопортретом утонувшего в самолюбовании внешнего человека. Центральным, всецело доминирующим образом картины Руо (как и ряда других значительных современных произведений на данную тему: Р. Гуттузо «Распятие»; Э. Неизвестный «Распятие»; А. Сассу «Распятие»; А. Тассос «Выдерните гвозди») является Христос. Этот знаменательный факт говорит о том, что человек смог приподняться над собственным эгоизмом и, в какой-то мере, пережить муки Спасителя как таковые (а не свои собственные ощущения по этому поводу); то есть смог хотя бы отчасти открыться горнему, а значит и открыть его. Эта крупица сопереживания могла случиться только тогда, когда человек предощутил своё бытие как самораспятие (а значит, перевёл Голгофу из разряда внешних событий в разряд внутренних).

Вся атмосфера картин свидетельствует, что событие, изображённое здесь, происходило не когда-то, оно случается «здесь-и-сейчас»; и не с кем-то, а с нами, его участниками, соучастниками, вершителями и равнодушными зрителями.

Увидеть, прочувствовать смысл и значение Распятия можно лишь приблизившись к Нему, переведя его в разряд внутренних переживаемых душой событий. Осмысливая тему Распятия во всемирно-историческом и даже вселенском масштабе, человек приближается к чувствованию её огромности, а значит, к пониманию истинного величия данного Действа, и – истинной своей величины относительно Него.

Современное искусство демонстрирует весь спектр возможных отношений человека к себе и миру: восхищение красотой его «тела» (А. Майоль, П. Пикассо, Э. Бурдель), его любовью и нежностью (М. Шагал; С. Дали «Влюблённая пара с облаками вместо голов»); высмеивание его слабостей, недостатков, пороков (сатирические циклы и карикатуры Ж. Эффеля и Х. Бидструпа); жаление человека, переживание его смерти как огромной трагедии (военная тема в искусстве – К. Кольвиц «Прорыв»; Я. Штурс «Раненый»; Й. Чапек «Огонь»); самопревознесение человека, сотворение из себя кумира («тоталитарное искусство»); самопрезрение и пессимизм (сюрреализм); вера и надежда на спасение (религиозная тема). Смятенность современной душевной жизни проявляется в попытке найти себя в «ином». Искусство XX века дает примеры не сопоставимого ни с чем ранее «возвращения» ко всем значительным периодам и направлениям, предшествующим ему. В современной душевной жизни процессуальность явно доминирует над оформленностью. Она наполнена метаниями, сомнениями, находками и потерями, внутренней борьбой огромного накала. Душевная борьба «есть свидетельство страстной, интенсивной энергии самооформления, стремления к высшему единству; и сами борющиеся разнородные начала обнаруживают своё внутреннее единство именно в единстве объемлющей их борьбы» [310, с. 557].

И в самом деле, в современном «кризисе души» «распад достигает известного максимума»; набирает силу обратная тенденция, усиливаются противоположные импульсы, придающие «единый ритм биению пульса жизни» [4, с. 492–493]. Душевная жизнь человека XX века есть единство «умирания» «обездушенной души» [10, с. 20] и становления подлинного её бытия.

Литература

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 295 с.
2. Зеньковский В. В. Основы христианской философии. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1992. – 268 с.
3. Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 494–517.
4. Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 489–494.
5. Зиммель Г. Микеланджело // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 411–433.
6. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 445–474.
7. Зиммель Г. Проблема религиозного положения // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 651–661.
8. Казаков Е. Ф. Душа человека XIX века (на мат-ле европейского искусства) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/1. – С. 47–53.
9. Казаков Е. Ф. Исторический процесс как система. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1992. – 180 с.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.
11. Маритен Ж. Краткий очерк о существовании и существующем // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 229–243.
12. Риккерт Г. Философия жизни. – СПб.: Academia, 1922. – 167 с.
13. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб.: Наука, 1995. – 655 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, Сибир. изд. фирма, 1993. – 592 с.
15. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Наука, 1991. – 297 с.

References

1. Golomshtok I. *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]*. Moscow, Galart Publ., 1994. 295 p. (In Russ.).
2. Zen'kovskiy V.V. *Osnovy khristianskoy filosofii [The foundations of Christian philosophy]*. Moscow, Svyato-Vladimirskoe bratstvo Publ., 1992. 268 p. (In Russ.).
3. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Konflikt sovremennoy kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The conflict of modern culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 494-517. (In Russ.).
4. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Krizis kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The crisis of culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 489-494. (In Russ.).
5. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Mikelandzhelo [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. Michelangelo]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 411-433. (In Russ.).
6. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Ponyatie i tragediya kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The concept and tragedy of culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 445-474. (In Russ.).
7. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Problema religioznogo polozheniya [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The problem of the religious situation]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 651-661. (In Russ.).
8. Kazakov E.F. Dusha cheloveka XIX veka (na materiale evropeyskogo iskusstva) [The soul of man of the XIX century (on the material of European art)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State university of culture and arts]*, 2016, no. 4 37/1, pp. 47-53. (In Russ.).
9. Kazakov E.F. *Istoricheskiy protsess kak sistema [The historical process as a system]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1992. 180 p. (In Russ.).
10. Kandinskiy V. *O dukhovnom v iskusstve [Concerning the spiritual in art]*. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 109 p. (In Russ.).
11. Mariten Zh. Kratkiy ocherk o sushchestvovanii i sushchestvuyushchem [Short essay about existence and existing]. *Problema cheloveka v zapadnoy filosofii [Problema cheloveka v zapadnoy filosofii]*. Moscow, 1988, pp. 229-243. (In Russ.).
12. Rikkert G. *Filosofiya zhizni [Philosophy of life]*. St. Petersburg, Academia Publ., 1922. 167 p. (In Russ.).
13. Frank S.L. *Predmet znaniya. Dusha cheloveka [The subject of knowledge. The soul of man]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995. 655 p. (In Russ.).
14. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline Of Europe]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1993. 592 p. (In Russ.).
15. Yung K.G. *Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).

УДК 304.444

ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ

Клименко Наталья Сергеевна, старший преподаватель, кафедра латинского и иностранных языков, Красноярский государственный медицинский университет имени профессора В. Ф. Войно-Ясенецкого (г. Красноярск, РФ). E-mail: Favour85@mail.ru

Зберовский Андрей Викторович, доктор культурологии, профессор кафедры всеобщей истории, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева (г. Красноярск, РФ). E-mail: Zberovskiy@mail.ru

Статья посвящена анализу гендерного и национального аспекта такого противоречивого понятия современной гуманитаристики, как идентичность. Акцентируется внимание на эклектизме и многообразии современных национальных и гендерных моделей личностной идентификации. Предлагает-

ся новая структура идентичности через анализ идентичности как треугольной системы: «личность – нация – гендер», что представляется особенно актуальным в ситуации глобализации и популяризации концепции возрождения национальной идентичности.

Авторы анализируют гендерный кризис в современном российском обществе в рамках структурно-функционального и аспектного подходов, позволяющих выделить три взаимосвязанных компонента кризиса российского гендера – аксиологический, национальный и личностный. Системный подход дает авторам возможность анализировать такие гендерные категории, как маскулинность и фемининность не как два противодействующих начала, а как две необходимые составляющие одной социокультурной реальности.

Также авторы предлагают ввести в научный оборот новые понятия «маскулинная национальная идентичность» и «фемининная национальная идентичность» для снижения нежелательного уровня абстракции современных социокультурных исследований. Статья не ограничивается постановкой проблемы, в ней предложен конкретный путь минимизации негативных последствий кризиса российского гендера через обращение внимания исследователей к современному образованию как механизму социализации и инкультурации подрастающего поколения россиян.

Ключевые слова: маскулинность, фемининность, маскулинная национальная идентичность, фемининная национальная идентичность, идентификация, гендерная культура.

GENDER IDENTITY AND NATIONAL IDENTITY IN THE MODERN SPIRITUAL CULTURE OF RUSSIA

Klimenko Natalya Sergeevna, Senior Lector, Department of Latin and Foreign languages, Professor V.F. Voino-Yasenetsky Krasnoyarsk State Medical University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: Favour85@mail.ru

Zberovskiy Andrey Viktorovich, Dr of Culturology, Professor of Department of General History, Krasnoyarsk State Pedagogical University Named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: Zberovskiy@mail.ru

The article is devoted to gender and national aspects of such contradictory concepts of modern humanities as an identity. Attention is drawn to the eclecticism and diversity of modern ethnic and gender patterns of personal identification. A new structure of identity through the analysis of identity as a triangular system "person – nation – gender" is offered, which is particularly relevant in a situation of globalization and promotion of the concept of national identity revival.

The authors analyze gender crisis in the modern Russian society through the structural, functional and aspect approaches that allow us to distinguish three interrelated components of the Russian gender crisis – axiological, national and personal. The systematic approach allows authors to analyze such gender categories as masculinity and femininity not as two opposing principles, but as two necessary components of one sociocultural reality.

The authors also propose to introduce into scientific vocabulary the new concepts of "masculine national identity" and "feminine national identity" in order to reduce the undesirable level of abstraction in modern socio-cultural studies. The article is not limited by the statement of the problem, it suggests a specific way to minimize the negative consequences of the Russian gender crisis by paying researchers' attention to modern education as a mechanism for socialization and inculturation of Russian younger generation. The reactivation of cadet and female gymnasium education, based on educational traditions, but taking into account the changed social realities, can become one of the tools for the revival of the main values of national and gender culture in modern Russian society.

Keywords: masculinity, femininity, masculine national identity, feminine national identity, identification, gender culture.

Современные исследования личности и общества неизбежно сталкиваются с вопросами как о механизмах и следствиях формирования самоопределения самой личности, так и с вопросами об универсальности и специфичности конкретного общества, о степени влияния нормативных и ценностных установок в обществе на личностное самоопределение.

Проблема идентичности как баланса солидарности и оппозиции становится особенно актуальной в переломные моменты жизни общества. На сегодняшний день в ситуации духовного кризиса в российском обществе, обусловленного процессами глобализации, интеграции и западнизации, обостряется необходимость в поиске механизмов возрождения утраченных смыслообразующих ценностей.

Возрождение утраченных ценностей как важнейшего элемента воспроизводства социальной структуры невозможно без анализа механизмов социализации, в частности механизма идентификации. И если специфике и социокультурным основаниям формирования русских как нации (национальной идентичности) в современной российской науке посвящено немало исследований, то более молодое, но не менее актуальное понятие «гендерная идентичность» не так давно находится в области внимания гуманитарного знания. В особенности малоизученными остаются специфика взаимовлияния национальной и гендерной идентификации, особенности взаимной маркировки национальных и гендерных символов в рамках духовной культуры России.

Нация и гендер представляют собой два взаимосвязанных социокультурных феномена [7, с. 51], два идентификационных маркера, содержание которых во многом обусловлено духовными ценностями, инкорпорированными в общественное сознание конкретного общества. Анализ аксиологического компонента национального гендера как главной детерминанты существования и развития национальной гендерной культуры невозможен без ретроспективного анализа исторической селекции маскулинных и феминнных моделей по признакам социальной значимости и практической эффективности. Само понятие «национальная гендерная культура» подразумевает под собой совокупность действующих в данном национальном сообществе «взглядов, установок, принципов, матриц поведения и т. д., формирующих социокультурные аспекты пола – гендерные роли, гендерные отношения, гендерные стереотипы, семейно-брачные установки и т. д.» [2, с. 56].

Специфика российского национального гендера заключается в эгалитарности традиционной российской гендерной культуры, которая может быть проанализирована на примере таких компонентов мифосимволического комплекса русской культуры, как историософемы «Матушка-Русь» и «Батюшка-Царь» [7, с. 48]. Несмотря на внешнюю демонстративную патриархальность российской гендерной культуры, большинство исследователей отмечают характерную феминизированность наиболее глубоких слоев русской ментальности. Благодаря длительному господству языческих традиций, заложивших солидный матриархальный фундамент в российской гендерной культуре, данной культуре можно дать противоречивое, на первый взгляд, определение – «феминизированный патриархат», при котором маскулинное начало доминирует в сфере общественных отношений и религии, а феминное обладает архаичной властью и определяет ментальную основу российской культуры [2, с. 43]. Сила языческой традиции также способствовала формированию специфического феминнного гендерного архетипа – женщины-матери, несущего в себе сильнейшее родовое начало [8, с. 32].

Мужское же начало в российской традиционной гендерной культуре ассоциируется скорее не с образом отца, а с образом защитника «Родины-матери», с образом воина в традиционном русском стиле богатырского эпоса. Таким образом, архетип мужчины-воина является выражением аксиологической составляющей российской маскулинности.

В индустриальном и постиндустриальном обществе существенное влияние на гендерную культуру социума оказывает не только гендерная традиция, но и гендерная политика. В советском обществе базовыми направлениями гендерной политики являлись контракты «работающая мать» и «защитник Отечества» [1, с. 99], после распада Советского Союза на обломках указанных выше гендерных контрактов стали хаотично и бесконтрольно формироваться многочисленные

маскулинные и фемининные модели и стратегии, что обернулось полоролевой неопределенностью и кризисом российской гендерной культуры.

Кризис российской гендерной культуры как проявление духовного кризиса в современном российском обществе мы предлагаем рассматривать на трех тесно взаимосвязанных уровнях – аксиологическом, национальном и личностном. Аксиологический кризис гендерной культуры подразумевает, с одной стороны, кризис духовных ценностей, определяющих содержание и ролевые установки маскулинности и фемининности, с другой стороны – негативную стереотипизацию российской маскулинности и российской фемининности в современном российском общественном сознании.

Национальный кризис гендерной культуры подразумевает экспансию западных ценностей как следствие глобализации, инверсию маскулинных и феминнных идеалов и стратегий, десемантизацию основополагающих образов и понятий российской гендерной культуры, истощение культурных и духовных факторов национальной и гендерной идентификации.

Личностный кризис гендерной культуры подразумевает кризис гендерной и национальной идентичности россиян как на макросоциальном уровне (снижение патриотизма, отказ от собственной истории, неспособность отождествить себя с базовыми национальными маскулинными и феминнными ценностями), так и на микросоциальном уровне (кризис российской семьи).

Исследование кризиса российской гендерной культуры на личностном уровне представляется нам наиболее актуальным, так как становление личности невозможно без обретения человеком национально-этнических и полоролевых черт. С этой точки зрения логичным является анализ идентичности как треугольной системы взаимосвязанных компонентов: личность – нация – гендер. Так как нация и гендер, с одной стороны, представляют собой важнейшие социокультурные детерминанты функционирования и развития общества, а, с другой стороны, являются базовыми характеристиками личности, мы полагаем целесообразным введение и анализ таких понятий, как «маскулинная национальная идентичность» и «феминнная национальная идентичность». Как для нации, так и для пола основополагающую роль играют традиционные социокультурные взаимодействия, являющиеся регуляторами идентификационных процессов и формирования типичных для данного общества моделей национальной и гендерной идентичности.

На наш взгляд, пересмотр популярной в современном отечественном научном пространстве концепции возрождения российской национальной идентичности в пользу концепции возрождения российской маскулинной и феминнной национальной идентичности вполне соответствует принципу снижения нежелательного уровня абстракции современных социокультурных исследований, а также принципу структуризации при анализе специфики российской гендерной культуры и кризисных процессов в современном российском обществе.

Дополняя концепцию О. В. Рябова о необходимости паритета между личностью и нацией во избежание таких крайних форм, как нацизм и космополитизм [7, с. 67], мы считаем целесообразным говорить о необходимости паритета между личностью и гендером во избежание таких крайних форм, как сексизм и полоролевой нигилизм. Стоит также признать, что кризисные процессы, происходящие с современной российской маскулинной и феминнной национальной идентичностью, нельзя оценивать исключительно негативно, так как данный кризис представляет собой «неизбежный и логичный этап на пути развития личности и обретения себя в качестве гармоничной целостности» [4, с. 81].

Однако для обретения этой маскулинной или феминнной национальной целостности необходимо создать условия для позитивной межгрупповой национальной и гендерной дифференциации и интеграции. Одним из инструментов снижения национальной и гендерной напряженности в современном российском обществе является современное образование, так как именно сегодняшняя молодежь представляет собой национальную и гендерную основу будущей России. На наш взгляд, реактуализация кадетского и женского гимназического образования, опирающегося на образовательные традиции, но учитывающего изменившиеся социальные реалии, способна стать одним из инструментов возрождения смыслообразующих ценностей национальной и гендерной культуры в современном российском обществе.

Литература

1. Алексеева Н. И. Гендер для «чайников». – М.: Звенья, 2006. – 264 с.
2. Андреева Н. И. Формирование гендерной культуры в современном обществе: философско-культурологический анализ: дис. … д-ра филос. наук: 09.00.13. – Ростов-на-Дону, 2005. – 285 с.
3. Бутовская М. Л. Антропология пола. – Фрязино: Век 2, 2013. – 256 с.
4. Жукова О. И., Жуков В. Д. Кризис идентичности как нормообразующее становление личности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29. – С. 81–88.
5. Золотухин В. М. Социокультурная идентичность и право на толерантность // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 18–24.
6. Наслаждение быть мужчиной: западные теории и постсоветские практики / под ред. Ш. Берд и С. Жеребкина. – СПб.: Алетейя, 2008. – 296 с.
7. Рябов О. В. «Матушка-Русь»: опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. – М.: Ладомир, 2001. – 202 с.
8. Цалко Е. О. Образ русской женщины в структуре национальной идентичности русских (по материалам интервью) // Женщина в российском обществе. – 2011. – № 2. – С. 31–41.

References

1. Alekseeva N.I. *Gender dlya "chaynikov" [Gender for beginners]*. Moscow. Zvenya Publ., 2006. 264 p. (In Russ.).
2. Andreeva N.I. *Formirovanie gendernoy kul'tury v sovremennom obshchestve; filosofsko-kul'turologicheskiy analiz. Diss. kand filos. nauk [Formation of gender culture in modern society: philosophical and cultural analysis. Diss. PhD in philosophy]*. Rostov on Don, 2005. 285 p. (In Russ.).
3. Butovskaya M.L. *Antropologiya pola [Gender antropology]*. Fryazino. Vek-2 Publ., 2013. 256 p. (In Russ.).
4. Zhukova O.I., Zhukov V.D. Krizis identichnosti kak normoobrazuyushchee stanovlenie lichnosti [Identity crisis as a norm-setting formation of personality]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29, pp. 81-88. (In Russ.).
5. Zolotuchin V.M. Sotsiokul'turnaya identichnost' i pravo na tolerantnost' [Socio-cultural identity and the right to tolerance]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 26, pp. 18-24 (In Russ.).
6. Berd S., Zherebkina S. *Naslazhdenie byt' muzhchinoy: zapadnye teorii i postsovetskie praktiki [Enjoyment of being a man: Western theory and post-Soviet practices]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2008. 296 p. (In Russ.).
7. Ryabov O.V. *"Matushka-Rus'": opyt gendernogo analiza poiskov natsional'noy identichnosti Rossii v otechestvennoy i zapadnoy istoriosofii ["Mother Rus": the experience of gender analysis of the search for national identity of Russia in the native and Western historiosophy]*. Moscow, Ladomir Publ., 2001. 202 p. (In Russ.).
8. Zalko E.O. Obraz russkoy zhenshchiny v strukture natsional'noy identichnosti russkikh (po materialam interv'yu) [The image of a Russian woman in the structure of the national identity of Russians (based on interview materials)]. *Zhenshchina v rossiyskom obshchestve [Woman in Russian society]*, 2011, no. 2, pp. 31-41 (In Russ.).

УДК 008

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ЗАРУБЕЖНОЙ ГУМАНИТАРИСТИКЕ

Бегунова Екатерина Александровна, аспирант, преподаватель, кафедра культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: katerina.begunova@yandex.ru

Память всегда имела большое значение в жизни как отдельного человека, так и общества в целом. Обнаруживая связь и преемственность прошлого, настоящего и будущего, она является важным средством формирования и поддержания индивидуальной и персональной идентичности человека и общества. Память человека и народа выступает как хранитель материально-духовных ценностей культуры.

Процессы, происходящие в социально-гуманитарных науках последних десятилетий XX века, привели к формированию новой парадигмы исследований, связанной с темой культурной памяти.

В статье рассматриваются некоторые подходы к изучению феномена культурной памяти в зарубежных гуманитарных науках. Выявлены ключевые аспекты содержания понятия «культурной памяти». Предпринята попытка сравнительного анализа различных методов изучения «культурной памяти» с целью конкретизации исследовательского «инструментария».

Актуальность исследования культурной памяти обусловлена тем, что, начиная с работ Э. Дюркгейма и М. Хальбвакса в мировой науке формируется и к 1980-м годам на Западе набирает силу специфическое направление, обозначаемое термином «memory studies». Это направление объединяет представителей целого ряда социально-гуманитарных специальностей: культурология, антропология, философия, история, социология и др.

Междисциплинарное направление анализа явлений и процессов, сложившихся вокруг изучения культурной памяти за последующие десятилетия достигло определенного теоретико-методологического уровня. Ключевыми объектами исследований стали различные виды коллективных воспоминаний. Разворачивавшиеся в конце XX века глобальные процессы сделали проблематику сохранения и интерпретации культурной памяти ведущей для целого комплекса социально-гуманитарных наук.

Ключевые слова: культурная память, артефакт, переломная эпоха, граница памяти, «рамка» памяти, социальная память, коллективная память, архетип, символ.

TO A DEFINITION OF THE CONCEPT OF CULTURAL MEMORY IN FOREIGN HUMANISTARISTICS

Begunova Ekaterina Aleksandrovna, Postgraduate, Instructor, Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: katerina.begunova@yandex.ru

Memory has always been of great importance in life, as for an individual, and society as a whole. Discovering the connection and continuity of the past, present and future, it is an important means of forming and maintaining the individual and personal identity of man and society. The memory of man and people acts as the guardian of the material and spiritual values of culture. The processes taking place in the socio-humanitarian sciences of the last decades of the 20th century led to the formation of a new paradigm of research related to the theme of cultural memory.

In the article, some approaches to studying the phenomenon of cultural memory in foreign humanitarian sciences are considered. The key aspects of the content of the concept of “cultural memory” are revealed. An attempt has been made to compare the various methods of studying “cultural memory” with the aim of concretizing the research “toolkit”.

The relevance of the study of cultural memory is due to the fact that, beginning with the works of E. Durkheim and M. Halbwachs, in the world science is formed and by the 1980s. In the West, a specific direction, designated by the term “memory studies”, is gaining momentum. This direction unites representatives of a number of social and humanitarian specialties: culturology, anthropology, philosophy, history, sociology, etc.

The interdisciplinary direction of the analysis of phenomena and processes that developed around the study of cultural memory over the next decades has reached a certain theoretical and methodological level. The key objects of research were various types of collective memories. Unfolded at the end of the 20th century. Global processes have made the problem of preserving and interpreting the cultural memory of the leading for the whole complex of social and human sciences.

Keywords: cultural memory, artifact, turning point, boundary of memory, frame of memory, social memory, collective memory, archetype, symbol.

Изучение культурной памяти – важное направление современного гуманитарного знания, накопившее большой опыт осмысления культурных феноменов, которые проявляются в переломные или кризисные эпохи. Именно в переломную эпоху явственнее всего можно увидеть действие механизма культурной памяти, когда, по выражению М. Хальбвакса, в обществе наблюдается одновременно деформация и формирование памяти народа, то есть происходят процессы смены культурных установок.

Для обозначения коллективного измерения культурной памяти в зарубежной гуманитаристике было предложено большое количество терминов – «коллективная память», «социальная память», «историческая память», «культурная память» и пр. Их определения, а также соотношение данных понятий остается сегодня предметом дискуссий для целого ряда гуманитарных направлений.

Термин «культурная память» был введен в научный оборот египтологом Яном Ассманом. В своей работе «Культурная память» он развивает теорию социальной памяти Мориса Хальбвакса, который был первым исследователем, обратившимся к изучению этого феномена как с точки зрения психологии, так и социологии. В свою очередь, М. Хальбвакс придерживался социологической теории Э. Дюркгейма, одного из основателей социологии как науки. Согласно теории Дюркгейма, необходимо понимать общество и культуру как единое целое со специфическими законами развития. Но при этом Дюркгейм отдавал приоритет формам коллективного сознания. Дюркгейм писал, что человеческое сознание неоднородно, поскольку существует одновременно в двух формах: как индивидуальное и коллективное. Индивидуальное сознание оказывается специфическим для каждого человека, поскольку определяется особенностями его психики. Коллективное сознание является единым для конкретной социальной группы. Оно не только не зависит от отдельных людей, но само обладает принудительной по отношению к ним силой. Это сознание выражается, по мнению Дюркгейма, в коллективных представлениях, религиозных верованиях, мифах, нормах морали и права. Такого рода представления вырабатываются социальными группами, которые доминируют в обществе. По сути дела эти представления выступают как различные аспекты мировоззрения данных социальных групп [4]. В своих работах Э. Дюркгейм говорит о проблеме соотношения индивидуального и социального. Он отмечает следующее: то, что принято считать индивидуальным, на самом деле социально, оно входит в сферу гражданской ответственности и должно регулироваться методами социальной инженерии и преобразовательной практики.

По мнению М. Хальбвакса, в общественном сознании содержатся определенные коллективные воспоминания. В связи с проблемой актуальности воспоминаний необходимо отметить различие между воспроизводством более и менее важных воспоминаний. Как считал сам Хальбвакс, наши воспоминания получают более приемлемую форму, когда память сжимается, и более личную, когда расширяется. То есть менее важные события представляются в схематичной форме [9, с. 152–185]. Здесь важно то, что, создавая свой социальный образ, группа подчеркивает различие с внешним миром и преуменьшает его во внутреннем мире. Память – не чисто индивидуальный процесс хранения и обработки полученных впечатлений, на самом деле ее деятельность определяется обществом. Данные рамки реконструируют воспоминания для всей группы, народа, нации. Группа может помнить как недавние события, так и наиболее значимые (например, некие законы, заложенные при образовании нации и народа, образование государства, победы). То есть, с одной стороны, от прошлого остается только то, что можно воссоздать, а с другой – то, что значимо.

Исследовательским «инструментом», с помощью которого учёный анализирует социальную составляющую коллективной памяти, служит заимствованное у Дюркгейма понятие «рамка» или «граница» памяти [9, с. 321].

Хальбвакс утверждает, что воспоминания могут быть не только индивидуальными, но и социально санкционированными (как и у Дюркгейма). Они могут передаваться от одного члена общества к другому, затем на основе этого социально-мемориального каркаса каждый индивид «припоминает или реконструирует» прочие свои воспоминания. Хальбвакс говорит, что «рамка и события тождественны по природе. События суть воспоминания, но и сама рамка состоит

из воспоминаний. Эти два рода воспоминаний различаются тем, что вторые более устойчивы, всегда заметны нам, и мы пользуемся ими для припоминания и реконструкции первых» [9, с. 135]. Опорные, базовые социальные воспоминания, образующие «рамку» социальной памяти, часто называются у ученого «ориентирами», при помощи которых человек воссоздает в памяти свои воспоминания, опираясь на память других. В своих позднейших работах о социальной памяти Хальбвакс практически отказывается от идеи точечных ориентиров, зато уделяет все больше внимания пространственно-временным конструкциям памяти. «Наши представления о пространстве, – как пишет Хальбвакс, – проходят через инстанцию обживающих его социальных групп, так что даже абстрактное понятие пространства тоже принадлежит определенному обществу» [9, с. 212]. Если говорить о времени, то здесь исследователь придерживается точки зрения, что индивидуальное сознание человека есть не что иное как место пересечения разных коллективных времен.

Еще одним важным аспектом понятия «рамка памяти» у Хальбвакса является природа и роль языка в передаче и сохранения памяти. Язык трактуется им как минимальная рамка, как некий образец социального факта, нечто такое, что создано самими людьми, но никем из них не может быть изменено по своей воле. Иначе говоря, человек не свободен в выборе своего языка и должен пользоваться теми словами и идеями, которые он предоставляет нашему уму. Соответственно и работа памяти, даже сколь угодно индивидуальной, помещена в языковые рамки. Хальбвакс говорит: «Словесные конструкции образуют одновременно и самую элементарную, и самую устойчивую рамку коллективной памяти» [9, с. 118].

Таким образом, суммируя основные положения концепции социальной памяти Хальбвакса, можно сказать, что, во-первых: память помогает нам ориентироваться в обществе, поэтому для всех и каждого существует некий определенный комплекс воспоминаний, который помогает нам идентифицировать себя. Во-вторых: любые индивидуальные и социальные воспоминания связаны с определенными пространством и временем. И в-третьих: самая простейшая «граница» или «рамка» памяти – это язык как универсальный хранитель памяти, набор неких важных для человека и общества символов, образов, архетипов. Для Хальбвакса речь – не просто инструмент, но и предпосылка умственной деятельности человека, при повреждении речи вся эта деятельность нарушается. При этом важно наличие речи вообще, а не ее специфическое внутреннее устройство. Общество дает человеку слова, но не обязывает его мыслить с их помощью именно так, а не иначе [9, с. 15].

Разрабатывая свою концепцию коллективной социальной памяти, М. Хальбвакс обращался не только к трудам представителей социологической школы, одним из основателей которой был Э. Дюркгейм, но и привлекал труды представителей школы структурной лингвистики (М. Гране).

Дальнейшее использование его идей в гуманитарных науках шло по пути расширения понятия коллективной памяти с акцентом на её знаково-символическую составляющую. Новое открытие работ Хальбвакса о коллективной памяти началось в 1970–1980-х годах. Известный французский антрополог и социолог Роже Бастид предложил связать его теорию с общей структурной оппозицией двух типов воображения – репродуктивного и творческого, присутствующих в умственной деятельности. В таком смысле проанализированные Хальбваксом процессы реконструкции прошлого соотносимы с теорией бриколажа у К. Леви-Стросса. Традиционная культура строит свои нынешние представления из подручного материала, реутилизируя обломки старых, уже мало что говорящих ей воспоминаний. В тоже время Бастид критиковал субстанциализм в толковании процессов коллективной памяти, которые Хальбвакс связывал с отдельными группами ее носителей. На самом деле, как писал Бастид, «коллективную память выражает не группа, как таковая. Точнее было бы сказать, что это структура группы задает рамки коллективной памяти, определяемой не как коллективное сознание, а как система взаимоотношений между памятью индивидов» [2, с. 94]. В таком случае, возникает новый вариант «реконструкции» прошлого, выявить общие основания, которого намного сложнее.

Идеи М. Хальбвакса о социальной памяти оказали большое влияние на труды современного ученого Поля Рикёра. В своей работе «Память. История. Забвение» Рикёр рассматривает память как деятельность, работу. Он говорит, что работа памяти осуществляется как внутри, так и вне

индивидуального сознания, не только на уровне отдельного человека, но и на уровне общества. Общество, переживая особое историческое состояние – ситуацию разрыва с прошлым, пытается восстановить память культуры не через живую память, а через историческую реконструкцию. Историография упрощает память людей актами выборочной, серийной архивации, она изучает свидетельства очевидцев наравне с документами, подчас не несущими в себе никакой живой памяти, она цензурирует и адаптирует морально не выносимые свидетельства прошлого.

Процесс мемориализации предполагает выстраивание разрозненных событий в серии, создание из них различным образом структурированных повествований. Одно и то же событие при этом приобретает разное значение в зависимости от того, в какую сюжетную структуру оно оказалось включено. Из одного и того же «материала» могут быть выстроены разные нарративы.

Рикёр говорит, что «многие события, признаваемые историческими, никогда не были чьими-либо воспоминаниями» [7, с. 689]. Такое понимание социальной памяти интересно с точки зрения её «деформации», о которой пишет Хальбвакс. Возникает проблема соотношения естественных и «сконструированных» событий в содержании коллективной памяти, а следовательно, и проблема возможности её объективного исследовательского анализа.

Совершенно иное понимание феномена коллективной памяти предлагает египтолог Ян Ассман, актуализируя её ценностно-мифологическую составляющую. Он разграничивает актуально-оперативную память, называемую коммуникативной, и память о далеком прошлом, о мифологических истоках и началах, которая именуется собственно культурной. Культурная память отличается такими чертами, как институциональная формализация, символическое устройство (включая письменную фиксацию), наличие специалистов – носителей традиции. В зависимости от характера той или иной культуры память обращается либо к космическим мифам, либо к историческим легендам. В истории культуры «важнейшим событием является канонизация, замораживание памяти, когда течение традиции останавливается созданием канона» [1, с. 100]. Культура подводит черту под списком достопамятных фактов, весь корпус ее текстов разделяется на сакральные тексты и комментарии к ним, и образуется специальное сословие толкователей, занимающихся комментированием священных текстов.

По сравнению с теорией Хальбвакса, концепция Ассмана учитывает внешние формы институционализации памяти – прежде всего ее текстуальное закрепление усилиями особой социальной группы, которую он определяет не по идейному умонастроению, а по собственно социальному критерию: профессиональному статусу и занятиям. Теория Ассмана усматривает основную сущность сакрального в культуре в том, что это сакральное хранит память о собственном легендарном основании. С его точки зрения, религия определяется не через оппозицию профанного и сакрального, она определяется через особый тип памяти, который носит агрессивно-завоевательный характер, разрушающий историческую память народа во имя бесконечного превосходства вечности. Вечность в культуре передается путем мифологизации отдельных явлений и событий культуры. И чтобы правильно толковать сакральные смыслы культуры надо обращаться прежде всего к истокам. В памяти каждого человека есть определенный набор воспоминаний о культуре, которые он зачастую даже не осознает, именно они и составляют коллективные воспоминания человека о прошлом. Такие воспоминания состоят чаще всего из мифов или отдельных знаков и символов (архетипов) [1]. В этом ключе теория Я. Ассмана во многом близка к концепциям таких ученых, как К. Юнг и М. Элиаде.

В своей книге «Архетип и символ» Юнг также пишет о том, что архетипы, являясь частью культуры, наследуются человеком. Говоря о наследовании архетипов, он имеет в виду, что архетипы априорны относительно всякого индивидуального опыта, возникли до него. Поэтому множество архетипов представляет сумму всех возможностей человека. Эти архетипические представления отвечают за всеобщие, типичные и присущие каждому человеку реакции на важнейшие жизненные события.

Архетипы проявляются в символах, ритуалах, мифопоэтических сюжетах. Поэтому анализ собственной символической продукции человека и доминантов символов эпохи является необходимым условием для правильной «интерпретации» культуры. В различных культурах и на разных

этапах развития общества один и тот же архетип может проявляться на разном материале. Процесс манифестации архетипа зависит от доминирующих догматов сознания человека и рассматривается как компенсация. Конкретная форма проявления архетипа зависит от доминирующей установки сознания человека [12].

Идея сакральных смыслов в культуре объединяет Я. Ассмана и М. Элиаде. В своей работе «Аспекты мифа» Элиаде пишет, что мифологичность присуща человеку. Если сравнивать современного человека и первобытного, то первый считает себя результатом истории, тогда как второй видит своё происхождение следствием воплощения некоторой сакральной истории, мифологических событий во времена начала всех начал.

Важным элементом концепции Элиаде об укорененности мифа в культуре выступает идея изменения отношения человека и общества к мифам в процессе эволюции культуры. Он отмечает, что мифологии начинают терять своё прежнее значение; сами мифы перестают осуществлять трансцендентную функцию. И в какой-то момент истории культурная элита перестаёт проявлять интерес к истории богов и не верит больше в мифы, продолжая всё ещё верить в богов. Это десакрализация мифа, демифологизация культуры, её демистификация.

Десакрализация традиционного мифа приводит к возникновению новой мифологичности современной западной культуры. Например, человек всё так же заинтересован в сказках, историях, строящихся по мифологической модели. Герои таких произведений и историчны, и психологичны; чтение такого увлекательного романа выводит читателя из данного ему исторического времени во время «трансисторическое», сказочное. Эта функция произведений современной культуры сближает их с мифами первобытных обществ. По Элиаде, человек сегодня всё так же пытается таким образом преодолеть время. Очевидным становится тот факт, что одержимость памятью совпадает со страхом забвения и стремлением к аутентификации (подтверждению своей идентичности) [11].

Таким образом, если сравнивать концепцию Ассмана с теориями Юнга и Элиде, можно прийти к выводу, что сохранение сакрального в памяти человека и общества происходит путем канонизации определенных сюжетов и смыслов. Однако основное отличие концепции Ассмана от идей Юнга и Элиаде заключается в том, что первый исследует только традиционные, статичные, закрепленные в древних культурах священные смыслы и символы, тогда как и Юнг, и Элиаде говорят об их неизбежной трансформации во времени и пространстве. Ассман отходит от психоаналитического и социологического методов исследования культурной памяти и больше обращается к семиотическому подходу.

Поскольку память не является исключительно индивидуальным, личным опытом, но есть также часть коллективного, феномен культурной памяти продолжает оставаться актуальной темой исследования не только в социологии, но и в зарубежной историографии и антропологии в 80–90-е годы XX века (П. Рикёр, Р. Бастид, К. Леви-Стросс). Историография как наука, изучающая культурную память, в первую очередь исследует процесс сохранения культурной памяти в различных регионах и эпохах, а уже сам её подтекст и объекты – культурная антропология.

Однако позднее у исследователей возникают сомнения в том, было ли время, в которое существовала «чистая», не опосредованная память. Понятие культурной памяти часто понимают неверно. В основном это происходит из-за того, что она понимается слишком узко: только как временное явление.

Одну из главных трудностей увековечивания прошлого (как в точной визуальной, так и в абстрактной форме) вызывает тот неоспоримый факт, что оно не существует. Каждое воспоминание при попытке его воспроизведения становится «нынешним прошлым». Именно это иррациональное желание вспоминать то, что исчезло навсегда, порождает чувство ностальгии, которое не трудно заметить во многих аспектах повседневной жизни и особенно в предметах культуры.

С недавних пор интерес ученых-антропологов привлекает так называемая «воплощённая память». Человек является носителем двух социально-культурных практик: запечатления и вовлечения (Пол Коннертон). Первая включает все виды деятельности, которые помогают сохранять и извлекать информацию: фотография, письмо, запись, видео и т. д. Вторая подразумевает выполнение выученных актов путём физи-

ческих действий, например, произнесённое слово или рукопожатие. Подобные акты осуществляются каждым индивидом в отдельности и бессознательным образом (можно сравнить их с ритуалами и церемониями), поэтому можно утверждать, что такая память, передающаяся в жестах и привычках, является более подлинной, чем память «опосредованная», передающаяся запечатлением. Конкретные вещи и артефакты могут служить примером сохранения культурной памяти как варианты применения обеих практик, в частности, сувениры и фотографии.

Следует учитывать, что с XIX века отношения между памятью и объектами изменились. Во время массового производства предметы утрачивают память собственного изготовления, другими словами, определенные вещи сегодня, такие как сувениры, могут, исходя из конкретной ситуации, быть только товаром либо представлять собой форму культурной памяти. В то же время отношение между воспоминаниями и объектами институционализировано и эксплуатируется в форме торговли сувенирами. Эти необычные объекты могут относиться либо к давнему прошлому (антиквариат), либо к отдалённому (экзотическому) месту. Таким образом отдельные предметы становятся подтверждением нашего опыта и «знаком» событий, которые существуют только благодаря возникновению определенного нарратива вокруг них.

Это представление можно легко применить к другому действию, имеющему особые отношения с памятью, например, к фотографии. Процесс фотографирования может подчеркивать важность воспоминания, как индивидуального, так и коллективного. Фотографии могут не только стимулировать или помогать вспоминать, но и затмевать саму память, когда конкретная фотография лежит в основе воспоминания либо служит напоминанием человеческой склонности забывать. Некоторые исследователи утверждают, что фотография может стать частью памяти и тем самым поддерживать её.

В отличие от собирательной природы исследований культурной памяти, упомянутых ранее, существует и другая зарубежная школа, истоки которой восходят к постколониальным и гендерным исследованиям. Она подчеркивает важность индивидуальных и отдельных воспоминаний тех, чьи голоса обычно нельзя расслышать в обществе. Другими словами, современные исследователи используют термин «культурная память» в совершенно ином содержательном аспекте, чем их предшественники. Они пишут о том, что культурная память может содержаться и в культурных «ритуалах», и в материальных объектах, а не только на уровне ментальностей групп или их воспоминаний.

Говоря о зарубежных исследованиях культурной памяти, нельзя не упомянуть немецкого искусствоведа Аби Варбурга. В своей книге «Великое переселение образов» для объяснения феномена культурной памяти он привлекает искусствоведческий и семиотический подходы. А. Варбург рассматривает произведения искусства как своего рода хранилища памяти. С точки зрения ученого, артефакты являются «изобразительными символами» культуры. Они были созданы в определенную эпоху в определенном обществе конкретным творцом и поэтому манифестируют социальную и индивидуальную культурную идентичности. Смысл культуры раскрывается через детали, являющиеся, как считает А. Варбург, ее главным средством выражения. Благодаря деталям можно составить понятие о предмете в целом [3].

Итак, культурная память – довольно сложное исследовательское явление. Точного определения понятия культурной памяти на сегодняшний день в зарубежной гуманитаристике не существует. В разное время при помощи различных научных подходов ученые пытались понять, что есть физическая, а что есть ментальная, что есть коллективная, а что есть индивидуальная культурная память. Неоднозначность понимания этого феномена также связана с тем, что культурная память как объект изучения находится в поле зрения разных гуманитарных наук: антропологии, социологии, истории и др. Если говорить о проявлении культурной памяти в «переломные эпохи», особенно эпохи, удаленные от настоящего, следует использовать такие научные подходы, которые позволят произвести некую исследовательскую «реконструкцию» культурной памяти определенной эпохи. В таком случае содержание понятия культурной памяти будет связано с такими категориями, как коллективные воспоминания и представления, мифы и символы, тексты, понимаемые как культурные артефакты.

Память – это всегда явление, связанное с настоящим, относящееся к настоящему и связывающее события прошлого с настоящим. Память – это живой и очень подвижный, сложный организм, поскольку принадлежит различным группам, которые сохраняют его для потомков. Память не всегда удобна, но необходима, потому что дает свободу выбора своей культурной принадлежности. В отличие от истории память – это эмоциональное переживание, связанное с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающее всевозможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения. Память является универсальным способом сохранения информации прошлых поколений для поколений будущего. Дискуссии об определении содержания понятия «культурной памяти» далеки от завершения. Тем не менее эти дебаты показывают некоторые особенности понимания взглядов на историю и формирование культурной памяти.

Литература

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Бастид Р. Коллективная память и социология бриколажа // Социолог. ежегодник. – № 3. – 1970. – С. 94.
3. Варбург А. Великое переселение образов. – М.: Азбука-классика, 2008. – 416 с.
4. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. – М.: Наука, 1991. – 576 с.
5. Зенкин С. Н. Морис Хальбвакс и современные гуманитарные науки // Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. – М.: Новое изд-во, 2007. – С. 7–24.
6. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 541 с.
7. Рикёр П. Память. История. Забвение. – М.: Изд-во гуманитар. лит., 2004. – 728 с.
8. Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 368 с.
9. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. – М.: Новое изд-во, 2007. – 348 с.
10. Хаттон П. История как искусство памяти. – СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2004. – 424 с.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академ. проспект, 2014. – 235 с.
12. Юнг К. Архетип и символ. – М.: Канон+, 2015. – 336 с.

References

1. Assman Ya. *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural memory. Letter, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 368 p. (In Russ.).
2. Bastid R. Kollektivnaya pamyat' i sotsiologiya brikolazha [Collective memory and sociology of bricolage]. *Sotsiologicheskiy ezhegodnik [Sociological yearbook]*, 1970, no. 3, p. 94. (In Russ.).
3. Varburg A. *Velikoe pereselenie obrazov [Great migration of images]*. Moskow, Azbuka-klassika Publ., 2008. 416 p. (In Russ.).
4. Dyurkgeym E. *O razdelenii obshchestvennogo truda. Metod sotsiologii [On the division of social labor. Method of sociology]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 576 p. (In Russ.).
5. Zenkin S.N. Moris Khal'bvaks i sovremennye gumanitarnye nauki [Maurice Halbwachs and the Modern Humanities]. *Khal'bvaks M. Sotsial'nye ramki pamyati [The social framework of memory]*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2007, pp. 7-24. (In Russ.).
6. Levi-Stross K. *Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]*. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2011. 541 p. (In Russ.).
7. Riker P. Pamyat'. *Istoriya. Zabvenie [Memory. History. Oblivion]*. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury Publ., 2004. 728 p. (In Russ.).
8. Toropygina M.Yu. *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga [Iconology. Start. The problem of the symbol in Abi Warburg and in the iconology of his circle]*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2015. 368 p. (In Russ.).
9. Khal'bvaks M. *Sotsial'nye ramki pamyati [Social framework of memory]*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2007. 348 p. (In Russ.).
10. Khatton P. *Istoriya kak iskusstvo pamyati [History as an art of memory]*. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004. 424 p. (In Russ.).
11. Eliade M. *Aspekty mifa [Aspects of the myth]*. Moscow, Akademicheskiy prospekt Publ., 2014. 235 p. (In Russ.).
12. Yung K. *Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]*. Moscow, Kanon+ Publ., 2015. 336 p. (In Russ.).

УДК 008:001.8

ВЕЩЬ В КУЛЬТУРЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Городищева Анна Николаевна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой рекламы и культурологии, Сибирский государственный аэрокосмический университет имени академика М. Ф. Решетнева (г. Красноярск, РФ). E-mail: nauada@mail.ru

Ходенкова Эльга Владимировна, аспирант, кафедра рекламы и культурологии, Сибирский государственный аэрокосмический университет имени академика М. Ф. Решетнева (г. Красноярск, РФ). E-mail: ellie4ka@mail.ru

В современном обществе появляется новый тип пространства – информационно-вещное. Это непрерывное единство информации, средств её хранения и производства, методов и технологий, обеспечивающих получение и передачу информации между субъектом и вещью. Понятие «вещь» рассматривается с точки зрения философии, культуры и истории. Показано, что первоначально вещи дополняют человеческое тело естественным путем, они объединяют людей друг с другом и с природой. Красота вещей приравнивается к их практической значимости. Проанализированы исследования, основывающиеся на традиционном, классическом понимании вещи как индикатора системы социальных, эстетических и коммуникативных ценностей. Представлены и противоположные точки зрения, авторы которых утверждают, что электронные устройства можно причислить к категории вещей. Такого типа вещи формируют новый текст культуры общества, новую семантику духовных и материальных ценностей. При этом все исследования утверждают, что ценность вещи определяет только субъект, в процессе ее духовного освоения. Вещи осваиваются в практической, бытовой деятельности и эволюционируют совместно с культурой.

В информационном обществе коммуникативная сущность вещей передается электронным посредникам – гаджетам. В этом процессе вещи теряют не только материальный носитель, но и духовную, эмоциональную, эстетическую ценность. Поэтому вещи «вымываются» из пространства повседневности, их становится все меньше, и вместе с ними «уходят» ценности культуры. Результат – снижение интеллектуального и духовного уровня культуры. В качестве вывода авторы отмечают необходимость исследования процессов внедрения всевозможных электронных устройств в жизнь общества и каждого отдельного индивида. Утверждают, что наличие гаджетов, связанных с Интернетом и между собой, уже обыденность, в которой все же найдется способ сохранения основных культурных свойств вещей.

Ключевые слова: вещь, культура, информационное общество, Интернет вещей, гаджет.

THE THING IN THE CULTURE OF INFORMATION SOCIETY

Gorodishcheva Anna Nikolaevna, Dr of Culturology, Associate Professor, Department Chair of Advertising and Culturology, Reshetnev Siberian State Aerospace University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: nauada@mail.ru

Khodenkova Elga Vladimirovna, Postgraduate, Department of Advertising and Culturology, Reshetnev Siberian State Aerospace University (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: ellie4ka@mail.ru

There is a new type of space in modern society: information-material. This is a continuous unity of information, means of its storage and production, methods and technologies that ensure the receipt and transmission of information between the subject and the thing. The concept of “thing” is considered from the point of view of philosophy, culture and history. The article describes that initially things supplement the human body in a natural way, they unite people with each other and with nature. The beauty of things is equated with their practical importance. Studies based on the traditional, classical understanding the things as indicators of a system of social, aesthetic and communicative values are analyzed. Also, the article presents opposing

points of view whose authors claim that electronic devices can be classified as a category of things. This type of thing forms a new text of the culture of society, new semantics of spiritual and material values.

At the same time, all studies state that the value of a thing is determined only by the subject, in the process of its spiritual development. Things are mastered in practical, everyday activities and evolve together with culture. In the information society, the communicative nature of things is transferred to electronic mediators-gadgets. In this process, things lose not only a material carrier, but also a spiritual, emotional, aesthetic value. Therefore, things are "washed out" of the everyday space, they are becoming less and the values of culture go to the background. The result is a decrease in the intellectual and spiritual level of culture. As a conclusion, the authors note the need to study the processes of the introduction of all kinds of electronic devices in the life of society and each individual. It is argued that the presence of gadgets related to the Internet and among themselves is already a commonplace, in which there is still a way to preserve the basic cultural properties of things.

Keywords: thing, culture, information society, Internet of things, gadget.

Понятие вещи в культуре – тема не новая. Еще Ю. М. Лотман указывал на исторически важную ценность вещей: они служат не только практическим целям, но и являются средством передачи информации. Памятники культуры, орудия труда помогают изучить уровень культуры отдельно взятого общества [5, с. 14]. В 1985 году появилось новое направление в гуманитарных исследованиях, названное его создателем М. Эпштейном «реалогия» – вещеведение (от лат. «res» – вещь) – гуманитарная дисциплина, изучающая единичные вещи и их экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека. Автор понятия реалогии так определяет ее смысл: «*наука о реализованном, то есть расчлененном и наполненном вещами, пространстве, о его текстуальных свойствах*, которые через описание обычных вещей – экспонатов Лирического музея – перекодируются в языковые тексты» [17, с. 347]. Дискуссия, развернувшаяся вслед за появлением понятия, захватила практически все направления культурологических и философских исследований: от искусства до поисков персональной идентичности человека [1]. Но появление новых технологий, вызывающих появление новых социокультурных практик, вызывает к жизни новые направления исследований, связанные с понятием «вещь». Информационно-вещное пространство современного общества стало создавать уникальный, не похожий на традиционный, текст культуры, который может быть прочитан при помощи культурных ассоциаций. Таким образом, «вещь» в культуре информационного общества – это феномен культуры, который аккумулирует в себе определенную историчность семантики, гипертрофированную символичность, подавляющую рациональность семантики, и фактически отрицающий личные переживания и чувства человека, связанные с этим предметом. Вещи практически потеряли материальный носитель памяти, утратили прямую связь с человеком, тем самым не только утратили эстетическую ценность, но и аксиологическое звучание.

С древности человека окружали вещи, понимаемые как все то, что находится за пределами «я», как нечто внешнее. Разумеется, свойства, предназначение и цена этих вещей отличались в зависимости от исторической эпохи, уровня развития технологий и материального благосостояния отдельного индивида. В каждую эпоху вещь, по определению М. Эпштейна, требовала одушевленного, человеческого к ней отношения, поскольку она становилась таковой только по мере своего духовного освоения [17, с. 348]. Оставалось неизменным одно: каждому обществу был необходим как простой набор вещей для удовлетворения первичных потребностей человека, так и вещи, которые устанавливали новые связи человека и мира. Следствием подобного разделения стало утверждение, что вещь способна лишь попеременно выступать то в функции материального артефакта, то в функции знаковости [11, с. 39].

В мире первых вещей ритуальное предшествует социальному: на данном этапе развития общества преобладают мифы о происхождении вещей, в обществе присутствует символический обмен. В первобытном сознании человек един не только с другими членами общества, но и с окружающей природой, соответственно выбор вещей определен не только потребностями, но и нормами групповой культуры [2, с. 164]. Тит Лукре́ций

Кар в своей поэме De Rerum Natura («О природе вещей») еще I веке до н. э. излагает понимание о существовании вселенной, о том, как она живет и что окружает человека в нашем мире:

Если же будем мы знать, что ничто
не способно возникнуть,
Из ничего, то тогда мы гораздо
яснее увидим
Наших заданий предмет:
и откуда являются вещи,
И каким образом всё происходит
без помощи свыше [6, с. 246].

Ковтун О. А. в статье «Трансформация культурного статуса вещи в контексте проблемы персональной идентичности» описывает теологическую связь частей тела и вещей. Вещи действуют только в пределах пространства, предоставленного человеческим телом. Главный первоначальный инструмент человека – его собственное тело, а произведение различных орудий труда – таких как ручные топоры и деревянные копья – вторично. Все вещи – продолжение физических характеристик тела, способ удовлетворения потребностей человека. Нельзя не брать во внимание духовно-телесный характер в ритуально-мифологическом обращении с вещью, где тело человека связывается с телом другого в единое культурно-историческое образование [2, с. 165].

Рассматривая понятие вещи в культуре в узком смысле необходимо начать с происхождения и исторической значимости смысла вещей. Маняхина М. Р. в работе «Вещь как носитель массовой информации» связывает напрямую утилитарную и эстетическую ценность вещи. Самая первая роль вещи заключается в ее полезности для потребителя, ее ценности. Этим обусловлена суть необходимости ее изготовления. Полезные вещи в ее представлении несут функцию организации человеческого общества, они «говорят» о ценностях данного общества, помогают осуществлять социальную коммуникацию, обладают эстетическим качеством и социальной выразительностью. У вещи в данном случае два основных качества: утилитарное, связанное с благоустройством личного окружающего пространства, и эстетическое, в котором концентрируются творческие способности человека [7, с. 26].

Таким образом, можно утверждать, что красота определенной вещи равна ее практической значимости. Это также подтверждает мысль, которую выражает Ковтун О. А. о том, что все вещи, окружающие человека на протяжении всей жизни, составляют некую вещную среду. Эта среда всегда соразмерна человеческому телу, которое является некой точкой отсчета для ее появления. Она соответствует ему как с прагматической, так и с эстетической точки зрения. Эстетически развитый человек всегда индивидуалист, он понимает красоту как наиболее точное выражение сущности вещей, заставляя восхищаться и стремиться к обладанию той или иной вещи. Эта прагматическая сторона красоты вещей происходит из Древней Греции, откуда берет начало и традиция очеловечивания вещей, в которых фиксируется её владелец, возникает зависимость отношения человека к вещам от отношения к себе. В процессе самоидентификации индивида с социумом человек не вычленяет себя индивидуально и не замечает отдельности вещей. С тех пор существует правило иерархии вещей, которое определяется обществом и навязывает свой символизм человеку на протяжении всей его жизни. На последующих этапах истории продолжается формирование самосознания человека и противопоставление слитности родовой общности через индивидуализацию внешнего облика и среды обитания [2, с. 166].

Для выявления всех значений понятия вещь рассматривают и в более широком смысле. В статье Корнева В. В. «Понятие “вещь”» отмечается, как обыденное употребление слова «вещь» расширило академические рамки его определений. Автор описывает вещь как явление и ситуацию, произведение искусства и удачное словцо, нечто наличное и видимое лишь в сложном контексте. Указывает, что, например, в английском и немецком языках, в понятиях «The Thing» и «Das Ding» соответственно, помимо обычного значения вещи, предмета существует понимание ее как факта, дела, случая, существа, создания и даже как степень оценки сравнения. Данная статья формирует шесть основополагающих тезисов о вещах: 1) вещь не есть вещь-в-себе или чистый объект; 2) вещь не есть представление, образ, копия субъекта; 3) вещь не есть нечто количественно единичное, изолированное в пространстве или во времени; 4) вещь не есть вещество; 5) вещь не есть опредмеченная идея; 6) вещь есть качественно опредмеченное желание человека, функционально символизируемое языком. Корнев В. В. формулирует ключевое слово к определению поня-

тия вещи как «желание». Оно всегда нацелено на внешний предмет, оно не может иметь формальный и внешний характер и новое качество вещи можно увидеть только через систему социальных отношений [3, с. 75]. Другие исследователи представляют вещь в культуре как изменчивый и подвижный элемент человеческого бытия, имеющий качества: быть используемой и быть обладаемой [15, с. 144]. Или как определенного вида индикаторы культуры человека, которые обусловлены территориальными, климатическими условиями жизни [16, с. 105]. Следовательно, практическая вещь приобретает социальный статус, изменяясь, а совокупность вещей меняет статус всей цивилизации в целом.

Вещи не существуют отдельно от человека и его культуры, соответственно они непременно содержат информацию, которую человек вынужден постоянно толковать. Одношовина Ю. В. описывает вещь как «текст, содержание которого наполняется по мере развития способностей человека к его прочтению», отмечая, что вещи сходны с текстами по своему смысловому наполнению, которое основывается на ее культурной принадлежности [10, с. 23]. Поэтому не существует никакой ценности в вещах без субъективного отношения к ним и любая востребованная вещь обладает материальным и семиотико-информационным бытием. Вещь может быть просто вещью либо использоваться в качестве знака. История вещей представляется как «движение по шкале семиотичности: в каждый отдельно взятый момент своего существования вещь обладает тем или иным семиотическим статусом, который определяется конкретным соотношением «знаковости» и «вещности». В процессе развития информационного общества изменение семиотичности вещей изучается намного быстрее, легче. Современная вещная среда претерпела существенные изменения. Технические новинки, созданные исходя из практических потребностей, впоследствии довольно быстро по историческим меркам приобретают и знаковость.

Состояние знакового хаоса, разновекторность отдельных коммуникативных аспектов вещи стали типичной коммуникативной ситуацией [8, с. 380]. Появилось много устройств-посредников между человеком и вещами: технических, редакционных и семиотических. Эти устройства предлагают посредничество в общении с вещами, но не предполагают очеловечивания себя в процессе культурных практик. Электронные гаджеты заменили целую группу предметов, которые могли стать вещами в культуре: блокноты, ручки, календари, часы и часть предметов домашнего обихода. Став предельно личными по составу хранимой информации, гаджеты остались только посредниками, обезличенными предметами, так и не ставшими вещами. Как считает Ропот Т., это связано с тем, что, с одной стороны, информацию, записанную на носителях памяти, можно легко уничтожить или перенести на другой, более современный носитель [12]. И определить, что же в этом случае будет являться вещью, не представится возможным, поскольку все основные характеристики: ее предметная форма, предназначение, будут утеряны. Практики потребления (М. Серто), останутся существовать, но они приобретают совершенно другой смысл. По Серто, они – повседневное анонимное творчество, множественность жизненных форм, повсеместная спонтанная смекалка в устройстве быта, в одежде, в самоделках и даже в тысяче мелочей [13, с. 125]. А в сетевой и облачной среде приоритетом является предоставление информации, документации, баз данных и унифицированных интерфейсов для удобства использования. Знаковая аксиология вещи теряет значимость в общей социокультурной системе кода – многозначность отношения содержания и выражения. Уже нет повседневности, опирающейся на сиюминутные, открывающие здесь и сейчас возможности. Понимание повседневности настроено на исполнителей готовых программ, поведение которых этими программами и исчерпывается. Получается, что вещей, способных рассказать о повседневности, не так уже и много. Вещей просто становится меньше. Таким образом, посредничество, предлагаемое электронными гаджетами, не становится культурным освоением и присвоением вещи.

Культура, как и вещи, – система сложных связей духовного и материального. С одной стороны, вещь – просто материальный объект, но нельзя отрицать ее смысловую наполняемость. Для того чтобы в полной мере выполнять духовную, художественную или религиозно-ценностную функцию, вещь должна принадлежать тому пространству, которое не свойственно

бытовой повседневной жизни человека. Вещь, с которой субъект сталкивается впервые, активна по отношению к нему, расширяя его реальность. Соответственно, с увеличением количества контактов вещь становится все более прозрачной, повседневной, перестает вызывать чувства, «притирается».

Отношения со значимой для субъекта вещью всегда имеют сакральный характер [9, с. 65]. Вещи являются продуктами культуры, в них человек вкладывает не только практическую ценность, но и духовные смыслы культуры. В процессе бытовой деятельности человек постоянно вкладывает различные духовные и ценностные характеристики в различные вещи и беспрерывно толкует вкладываемое другими. При этом совершенствование технологий, изменение вещей и внедрение их в глобальную сеть приведет к разрушительным как для человека, так и для культуры в целом последствиям. С появлением каждой технологии скептики сразу же берутся судить, о том, как последующие поколения будут существовать, насколько изменится в худшую сторону уровень их интеллектуального развития и культуры. Популяризация социальных сетей, общедоступных смартфонов, планшетов и автоматизация бытовых приборов по-настоящему захватывает мир. Но разве не то же самое происходило с телевидением, например? Многие утверждали, что человечество будет отводить большую часть времени на просмотр телепередач и не сможет нормально функционировать. Телевизор же стал предметом быта и больше не имеет иконического смысла. Вполне вероятно, что для следующих поколений постоянное наличие гаджетов, связанных с Интернетом и между собой, станет обыденностью, в которой все же найдется способ сохранения основных культурных свойств вещей: смыслов, эмоциональности, актуализирующих историческую память человека. Авторы считают, что необходимы дальнейшие исследования для выявления сути вещей в повседневности и их эволюции.

Литература

1. Аронов В. Вещь в аспекте искусствознания [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1295&Itemid=32 (дата обращения: 23.03.2016).
2. Ковтун О. А. Трансформация культурного статуса вещи в контексте проблемы персональной идентичности // Вестн. Южно-Урал. гос. ун-та. Сер. Социально-гуманитарные науки. – 2013. – № 2. – С. 162–167.
3. Корнев В. В. Понятие «вещь» // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2003. – № 4. – С. 73–78.
4. Корнев В. В. Философия повседневных вещей. – М.: Юнайтед Пресс, 2011. – 250 с.
5. Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Ст. по типологии культуры. – Таллин, 1992. – 479 с.
6. Лукреций Кар Т. О природе вещей [пер. с лат. Ф. А. Петровского]. – М.: Худ. лит., 1983. – 383 с.
7. Маняхина М. Р. Вещь как носитель массовой информации // Журналист. ежегодник. – 2012. – № 1. – С. 24–27.
8. Миролюбова Л. Р. Основные подходы к изучению вещи как социокультурного феномена // XVIII Междунар. конф. памяти проф. Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: Методология, опыт эмпирического исследования», 19–20 марта 2015. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – С. 376–385.
9. Муштей Н. А. Вещь и телесность: топология субъект-объектных отношений // Общество. Среда. Развитие. – СПб., 2011. – № 4(21). – С. 63–68.
10. Одношовина Ю. В. Многообразие смыслов мира вещей в культуре // Вестн. Челябин. гос. ун-та. Сер. Философия. Социология. Культурология. – 2007. – № 2. – С. 22–27.
11. Прозерский В. В. Вещь в жизни и в музее // Вестн. С.-Петерб. ун-та. – 2010. – № 1. – С. 37–44.
12. Ропот Т. Вещь в контексте повседневности [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1295&Itemid=6 (дата обращения: 23.03.2016).
13. Серто Мишель де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.
14. Суджич Д. Язык вещей. – М.: Strelka Press, 2015. – 232 с.
15. Филяев С. Е. Дискурс Ж. Бодрийяра о функциональности вещи в культуре // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. – 2009. – № 3, т. 15. – С. 143–145.
16. Фролова С. М. Вещь в пространстве повседневного бытия // Изв. высш. учеб. заведений. Поволж. регион. Гуманитар. науки. – 2014. – № 1 (29). – С. 102–108.
17. Эпштейн М. Реалогия. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 346–350.

References

1. Aronov V. *Veshch' v aspekte iskusstvoznaniya [The thing in the aspect of art history]*. (In Russ.). Available at: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1295&Itemid=32 (accessed 20.03.2017).
2. Kovtun O.A. Transformatsiya kul'turnogo statusa veshchi v kontekste problemy personal'noy identichnosti [Transformation of the cultural status of things in the context of the problem of personal identity]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki" [Bulletin of the South Ural State University. Series "Socio-Humanities"]*, 2013, no. 3, pp. 162-167. (In Russ.).
3. Kornev V.V. Ponyatie "veshch'" [The concept of "thing"]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of the Altai State University]*, 2003, no. 4, pp. 73-78. (In Russ.).
4. Kornev V.V. *Filosofiya povsednevnykh veshchey [Philosophy of everyday things]*. Moscow, Yunayted Press Publ., 2011. 250 p. (In Russ.).
5. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i: v trekh tomakh. T. 1. Stat'i po tipologii kul'tury [Selected articles: in 3 volumes. V. 1. Articles on the typology of culture]*. Tallinn, 1992. 14 p. (In Russ.).
6. Lukretsiy Kar T. *O prirode veshchey [About the nature of things]*. Moscow, 1983. 383 p. (In Russ.).
7. Manyakhina M.R. Veshch' kak nositel' massovoy informatsii [Thing as a media carrier]. *Zhurnalistskiy ezhegodnik [Journalistic Yearbook]*, 2012, no. 1, pp. 24-27. (In Russ.).
8. Mirolyubova L.R. Osnovnye podkhody k izucheniyu veshchi kak sotsiokul'turnogo fenomena [Basic approaches to the study of a thing as a socio-cultural phenomenon]. *XVIII Mezhdunarodnaya konferentsiya pamyati prof. L.N. Kogana "Kul'tura, lichnost', obshchestvo v sovremennom mire: Metodologiya, opyt empiricheskogo issledovaniya" [XVIII International Conference in memory of prof. LN Kogan "Culture, personality, society in the modern world: Methodology, experience of empirical research"]*. Ekaterinburg, 2015, pp. 376-385. (In Russ).
9. Mushtey N.A. Veshch' i telesnost': topologiya sub»ekt-ob»ektnykh otnosheniy [Thing and corporeality: the topology of subject-object relations]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 2011, no. 4 (21), pp. 63-68. (In Russ.).
10. Odnoshovina Yu.V. Mnogoobrazie smyslov mira veshchey v kul'ture [The variety of meanings of the world of things in culture]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filosofiya. Sotsiologiya. Kul'turologiya [Bulletin of Chelyabinsk State University. Ser. Philosophy. Sociology. Culturology]*, 2007, no. 2, pp. 22-27. (In Russ.).
11. Prozerskiy V.V. Veshch' v zhizni i v muzee [Thing in life and in the museum]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Bulletin of St. Petersburg University]*, 2010, no. 1, pp. 37-44. (In Russ.).
12. Ropot T. *Veshch' v kontekste povsednevnosti [The thing in the context of everyday life]*. (In Russ.). Available at: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1295&Itemid=6 (accessed 20.03.2017).
13. Serto Mishel' de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat' [The invention of everyday life. 1. The art of doing*. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013. 330 p. (In Russ.).
14. Sudzhich D. *Yazyk veshchey [Language of Things]*. Moscow, Strelka Press Publ., 2015. 232 p. (In Russ.).
15. Filyaev S.E. Diskurs Zh. Bodriyyara o funktsional'nosti veshchi v kul'ture [The discourse of J. Baudrillard about the functionality of things in culture]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova [Bulletin of the Kostroma State University named after N.A. Nekrasov]*, 2009, no. 13, vol. 15, pp.143-145. (In Russ.).
16. Frolova S.M. Veshch' v prostranstve povsednevnogo bytiya [The thing in the space of everyday life]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnye nauki [News of higher educational institutions. The Volga region. Humanitarian sciences]*, 2014, no. 1 (29), pp. 102-108. (In Russ.).
17. Epshteyn M. Realogiya [Reality]. *Proektivnyy filosofskiy slovar': Novye terminy i ponyatiya [Projective philosophical dictionary: New terms and concepts]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003, pp. 346-350. (In Russ.).

УДК 008

ПРОБЛЕМА БАРОККО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ

Белобров Андрей Александрович, аспирант, кафедра культурологии и международного культурного сотрудничества, Московский государственный институт культуры (г. Химки, РФ). E-mail: belobrowandrei.tv@yandex.ru

Статья посвящена изучению барокко в культуре современной России, осмыслению феномена барокко в российской культурологии, характеристике социокультурной ситуации, способствующей активизации стиля барокко, а также анализу его отдельных проявлений в современном российском искусстве. Автором выделяются общие социокультурные условия, лежащие в основе как активизации художественного творчества в стиле барокко, так и культурного интереса к нему. В статье дана историческая динамика изменения интереса к барокко, определяются причины, проблематизирующие понимание барокко, а также предпринимается поиск социокультурных условий, лежащих в его основе. Преобладающие формы культурного интереса к барокко репрезентированы материальной культурой посредством архитектуры, скульптуры, ландшафтного дизайна, одежды (моды). Само явление и проявление эстетических форм барокко в культуре современной России обусловлено сложными историческими и социальными процессами в обществе. В статье изучена значимость стиля барокко в культуре России на примере различных эпох. Проблема барокко в отечественной культуре рассмотрена как феномен, которому свойственна взаимосвязь с различными видами и направлениями современной культуры. Автор видит причины интереса к барокко в нестабильности социокультурной ситуации, ее динамическом характере, социальном расслоении современного российского общества, а также в возрождении интереса современных россиян к нереалистическим культурным формам. В статье анализируются формы барокко, проявляющиеся в архитектуре, интерьере, моде, музыке, кино и т. д.

Ключевые слова: культурология, стиль барокко, культурный интерес, культура России.

BAROQUE PROBLEM IN THE CONTEMPORARY RUSSIAN CULTURE

Belobrov Andrey Aleksandrovich, Postgraduate, Department of Culturology and International Cultural Cooperation, Moscow State Institute of Culture (Khimki, Russian Federation). E-mail: belobrowandrei.tv@yandex.ru

The main attention in this article is placed on baroque culture; characterization of sociocultural situation contributing to the activation of such interest, and analysis of particular manifestations of baroque in contemporary Russian art. Author singles out and explains sociocultural conditions that enhance development of baroque art and makes sense of a public cultural interest to it. The article suggests historical dynamics in changing interest to baroque art. The article provides the historical dynamics of interest in the Baroque, determines the reasons problematizes understanding the Baroque, and searches for sociocultural conditions underlying it. The prevailing forms of cultural interest in the Baroque is represented by the material culture through architecture, sculpture, landscape design, clothes (fashion). The phenomenon and the manifestation of the aesthetic forms of the Baroque in culture of modern Russia is due to complex historical and social processes in society, nevertheless, in which most contradictory and difficult historical times the art tends to be in complex shapes. The importance of the Baroque style in the culture of Russia is studied on the example of different eras. The problem of Baroque in Russian culture considered in the context of the phenomenon, which is characterized by the interrelation with different types and directions of contemporary culture. The author makes it his main task to problematize Baroque within other styles of art that are attracting attention of contemporary Russians. He looks at sociocultural conditions that activate baroque art as well as interests to the style of Baroque. The idea that interest to Baroque is hidden behind social inequality and growing attention to non-realistic forms of art is one of the ideas upon which the author insists in his analysis. The article offers multiple forms of baroque art born in contemporary Russian architecture, interior, music and cinema as result of contemporary sociocultural dynamics.

Keywords: culturology, baroque style, cultural interest, Russian culture.

Современный социокультурный процесс вследствие многообразия культурных форм представляет собой систему, в которой динамические процессы преобладают над статическими. Это обстоятельство делает реальную жизнь более интересной, необычной, динамичной, однако при этом

усложняет жизнь ученых, занимающихся изучением культуры и, безусловно, проблематизирует научные исследования. Наука о культуре с трудом успевает за жизненным многообразием, вырабатывая понятия для их обозначения, которые, может, и не отличаются точностью, однако при этом не испытывают недостатка новизны и актуальности. Нечто подобное происходит сегодня и с понятиями, используемыми для фиксации явлений культуры барокко в современной России, когда ученые, обращающие внимание на нее, апеллируют к новшествам, сочетая их с пониманием барокко, выработанным в исторической России. Барокко выступает как отдельно стоящим стилем искусства, обладающим многообразием формы, так и предметом интереса жителей России. Поиск и анализ этих интересов помогает ученым не только охарактеризовать культурный феномен, но и составить более полное представление о культуре общества, обращаясь к тому, почему то или иное явление становится предметом интереса.

Современная культура России находится в процессе своего рода нового Возрождения, где не только элиты, но и народ осуществляет отбор наиболее предпочтительных для себя культурных форм. Барокко представляет собой во многом неисследованный и определенный специфический «эклектизм», привносящий во всё свою вневременную норму. Поэтому культуру барокко можно определить не только как стиль эпохи, но и как открытую в отношении канонов и правил программу деятельности общества, содержащую в себе цель и бесконечное многообразие средств и форм ее достижения.

Именно с 90-х годов XX века социум постепенно начинает ценностно определять наиболее предпочтительные формы в культуре. Направление культуры барокко в России указывает на диалектичность процесса формирования новых презентационных видов культуры и искусства, ориентированных не на государственно-идеологический концепт, а на конкретную личность. Синтез различных форм не только производит «гибриды» определённых видов в культуре, но и повышает интерес к культурам прошлого.

В начале XXI века российское общество оказалось в сложной ситуации, когда образовался определённый мировоззренческий вакуум, отчасти заполняемый за счет ранее устоявшихся ориентаций и возврата к традиционалистскому типу общества, но одновременно в нем происходило формирование системы западно-либеральных ценностей. Это не могло не сказаться и на интересе к искусству и шире – к культуре в целом. В какой-то момент не конкретное произведение или явление культуры стали выступать предметом интереса и сообщать человеку чувство удовольствия, а само удовольствия как таковое стало представлять ценность для индивида [8, с. 176].

Следует отметить, что культурный интерес к барокко в России имеет знаковый и значимый характер. У российской элиты он проявляется, прежде всего, в интересе к демонстрации избранности, богатства, превосходства, а также в виде своеобразного перформанса для тех, кто стоит на ступеньках социальной лестницы значительно ниже. Отмеченное приводит в итоге к укреплению социальной границы и утверждению социальной иерархии, а также созданию «своего круга» тех, кто может позволить себе барокко. Из всего разнообразия художественно-эстетических форм представители российской элиты предпочитают барокко в форме гротеска.

Однако данные преувеличения стилистических форм и их обострение приводит к культурной иллюзии и дезориентированию эстетических вкусов, где интересы элиты не связаны с реальностью, не в том смысле, что элиту не интересует реальность, в которой живёт народ, а в том, каким образом реальное противостоит виртуальному. Элита заинтересована в функциях, которыми обладает виртуальное: всепроникновении и неподвластности реальному, стирании границ между реальным и идеальным. Виртуализация представляет интерес для элиты, так как использует её для создания компенсаторной картины мира [4, с. 21]. Своего рода предметом данной виртуализации реальности можно считать стиль барокко, взятый за основу образа жизни.

Преобладающие формы культурного интереса к барокко репрезентированы материальной культурой посредством архитектуры, скульптуры, ландшафтного дизайна, одежды (моды). Музыка, живопись и кинематограф здесь носят вторичный характер. У большинства россиян культурный интерес к барокко проявляется на основании дефицита того, что отсутствует в жизни, что влияет на целеполагания улучшения социального поло-

жения и проявляется не репрезентацией перфоманса, а стремлением к сказочному. Само явление и проявление эстетических форм барокко в культуре современной России обусловлено сложными историческими и социальными процессами в обществе, которое, тем не менее, в самые противоречивые и трудные времена тяготело к искусству, но не столько в классическом его проявлении, а в сложных картинно-иллюзорным формах. Так было, например, и в начале XVIII века, когда в период Петровских преобразований, войны за выход к морям, общество стремилось к культуре в самых совершенных его формах (перенимались лучшие традиции от Италии, Германии, Франции). Так было и в период дальнейших преобразований по укреплению государства во время правления Екатерины II и Александра I. Особенно отчетливо эти тенденции заметны в культуре Серебряного века, в начале XX столетия, когда в сложных исторических для России условиях I Мировой войны были написаны одни из лучших произведений в литературе, живописи и музыке. Данный факт свидетельствует о том, что достижение идеала возможно, если не в реальности, то хотя бы в таких культурных формах, как театр, живопись, музыка. Несмотря на «современный взгляд» режиссёров в трактовке постановок произведений, написанных в эпоху барокко, главные культурно-эстетические черты эпохи сохраняются (красота, величие, сложность и пышность форм) [3, с. 522], что в свою очередь помогает зрителю понимать трактовку сюжета, оказывает влияние на формирование его культурного вкуса, способствует осознанию современным человеком традиций культуры барокко.

В сфере архитектуры интерес к барокко отражается, в частности, во внутренней отделке помещений. Это заметно не только в среде «культурной элиты» страны, но и в оформлении интерьера у среднего класса россиян. Современное архитектурное барокко можно увидеть также в оформлении заведений культуры (дома культуры, институты культуры, дома народного творчества, филармонии, театры), где чётко прослеживаются черты барокко (в рельефности, лепке, цветовой гамме). Предпочтение данного архитектурного стиля в России не случайно и имеет свои истоки в спросе на барокко в градостроительстве XVIII века, где барокко, как и прочие инородные культуры, попадавшие в страну, отчётливо приобрело элементы национального русского колорита, породив сугубо отечественные стили, такие как строгановское, голицынское и нарышкинское барокко.

Стиль барокко в современной культуре отражён не только в архитектуре зданий, сооружений, но и в интерьере помещений и конструкции мебели. Орнамент барокко отличается от других стилей разнообразием и выразительностью. Он сохраняет мотивы греческого, ритмического искусства, где используются фигуры сатиров, обилие гирлянд цветов и плодов, раковин и лилий в сочетании с символичным солнцем, с применением античных мотивов акантового листа в соединении с изящными резными завитками [1, с. 145].

Оформлению современных домовладений присущ элемент неординарности дизайнерских решений с большой долей стилистических особенностей барокко, проявляющихся в помпезности и сложных конструкциях. Для оформления помещений представители российской элиты используют позолоченную лепнину, роспись на стенах и потолках, яркий, а порой даже эпатажный вид в убранстве интерьера. В конструкции мебели барокко проявляется, прежде всего, в изогнутых формах ножек стульев и столов, в громоздких кроватях с элементами резьбы, высоких спинках стульев и кресел, в применении массивных колонн с декоративным оформлением вместо несущих стен. Здесь необходимо также отметить еще одну тенденцию в современной культуре России – дизайнерское оформление русской избы, где распространено использование композиционных элементов барокко.

Как об особенном и своеобразном явлении в культуре современности можно говорить о барокко в музыке, моде и кинематографе.

Музыкальная культура барокко имеет множество форм. Но прежде всего ее влияние связанно с итальянским bel canto (прекрасное пение) и появлением первой оперы. Создателем данного жанра является итальянский композитор К. Монтеверди (1567–1643), написавший оперу «Орфей», которая была поставлена в 1607 году в Италии и стала настоящим шедевром оперного искусства. Музыка в ней впервые не просто дополняет стихи, но и является главным действующим лицом, выражающим смысл всего происходящего на сцене. Помимо оперы в музыке также возникают кантаты и оратории. Особенно следует отметить

технику звукоизвлечения и манеру исполнения, которая была насыщенной по форме и легкой по исполнительству. В ней явно прослеживается преобладание черт гротесковой красоты, красочной помпезности и иллюзорной-сказочности сюжетов, «необычных» высоких мужских голосов, которые позднее стали называть контртенора (от итал. «против тенора», но на самом деле «выше тенора»). В связи с появлением этих голосов, обусловленным религиозной необходимостью (женщины не могли петь в церкви), создавались целые методики и школы обучения данных певцов. О методиках позднее более детально писал представитель болонской школы П. Този (1647–1727), который создал трактат «Взгляды древних и современных певцов, или размышления о колоратурном пении» (см. [2, с. 315]).

Особенным и наглядно-иллюзорным можно считать проявление черт барокко в современной индустрии моды. Отличительными чертами барокко являются пространственный размах, пышность, великолепие и роскошь. Кроме того, увлечение барокко характеризуется значительным увеличением времени на развлечения: вместо паломничеств – променад (прогулки в парке); вместо рыцарских турниров – «карусели» (прогулки на лошадях) и карточные игры; вместо мистерий – театр и бал-маскарады.

Барокко свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии. Все эти черты находят своё отражение в тенденциях развития модной индустрии России начала XXI века.

Особенным для истории моды является тот факт, что и сама мода, и её система развития зародилась тоже в XVII веке. Создателями моды в то время были в основном французские короли и их знатные придворные. Они сами являлись и создателями, и модернизаторами модных тенденций, порой сами были виновниками быстрой смены вкусов и модных предпочтений.

В современных условиях развития модной индустрии на смену «королевским» модным тенденциям пришли глобально-мировые, модернизированные, с колоссальным влиянием домов моды – «мировых брендов» известных модельеров, основанным на персонализме, где очень часто большим спросом пользуются образы барокко. Это заимствование внешних деталей находит своё отражение в современных видах женской одежды: в подкладе из китового уса, широких шлейфах у платьев, многообразии драпировок, открытом пошиве плеч, ношении корсетов.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что мода и её тенденции продолжают занимать значительное место и в современном обществе. Современный человек в поиске самого себя старается быть оригинальным, не похожим на других, стремится прибегать к тем или иным видам художественной интерпретации. Всё чаще на ведущих модных показах в России можно наблюдать образы модернизации модных «мотивов» той или иной эпохи. Но особенно прослеживаются элементы старины и позднего Средневековья: контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии. Именно поэтому можно с уверенностью утверждать, что культурный интерес к барокко в модной индустрии современной России продолжает занимать большое место.

Композиционные репрезентации элементов барокко со своеобразными стилистическими инверсиями можно наблюдать в фотоискусстве, его проецировании образов в глянцевых журналах, что наглядно отражено в цветовой гамме, яркости, игре света и тени, изображении декоративных элементов, свойственных данному стилю. Современные глянцевые издания, являясь энциклопедиями гламурной жизни, призванные развлекать массового читателя, погружают его в мир иллюзии-сказки [5, с. 56], где нередко прослеживаются выражения об изображаемом образе в виде сленга «икона моды», с их подчёркнутой идолизацией.

Учитывая особенности модной индустрии, художники, фотографы и графические редакторы используют механизмы и приёмы, которыми пользовались фото-мастера или художники прошлых десятилетий и столетий, в том числе и композиционными вариациями барокко. Изображениям в глянцевых журналах, которые позволяют читателю чувствовать часть яркой реальности, присущ нередко элемент экстравагантности, эта особенность находит своё отражение и в ранних работах Рубенса, что позволяет провести параллели между барокко и современностью. К примеру, для картин Велаксеса и Пуссена характерны резкие контрасты между светлыми и тёмными тона-

ми с повышенной эмоциональностью сюжета, что было нововведением для культуры XVII столетия и стало возродившимся приёмом в работах современных «мастеров изображения».

Также следует сказать, что проявление интереса к культуре барокко в современных условиях демонстрирует кинематограф (как российский, так и зарубежный), хотя он, естественно, не доминирующий, а косвенный, но также влияет на зрителя. Динамичное развитие современных компьютерных технологий сделало доступным трансляцию человеку более «реалистичной картинки», с сюжетами древности, мистико-фантастическим, историко-философским аспектами восприятия мира в «новой реальности». В связи с этим обществу предлагаются, а иногда и «навязываются» образцы эстетического вкуса современности, объединяющие прошлые «картинки» в единое целое, что особенно ярко проявляется в кинематографе, где присутствует градация элементов, каждый объект показан в максимальном концентрате всех его характерных черт, что особенно заметно в жанрах: фэнтези, приключений и в детских мультипликационных работах (анимациях). Всё это многообразие подчёркивает пышность форм, совершенную красоту, многогранность и изящность всех компонентов, что, безусловно, отражает влияние элементов культуры барокко.

Подводя итог вышеизложенному, следует подчеркнуть, что культура барокко – это своего рода перформанс, сказка, иллюзия, которую могут себе позволить не все категории общества. Если у культурной элиты эти проявления носят прямой и зачастую материальный характер, то у среднего класса это, зачастую, проявляется в психологическо-мифологическом восприятии.

Таким образом, обнаружение сущностных и институционализированных проявлений (форм) культурного интереса к барокко способствует раскрытию особенностей духовно-культурных оснований современного российского общества. Учёт этих особенностей важен для наиболее адекватной разработки системы духовно-ценностных ориентиров в процессе дальнейшего цивилизационного развития страны. Одно из основных предназначений культурной политики – изучение культурных ценностей, воплощённых в искусстве. Ценность барокко в культуре современной России, отражённая в многообразии форм этого искусства, несёт в себе знаковый заряд для развития культурно-эстетических вкусов у граждан нашей страны.

Литература

1. Гарин В. А., Чернышёв А. Н., Разанков Е. М. История мебели в стиле барокко // Лесотехн. журн. – 2014. – № 2. – С. 145–154.
2. Гертнер С. Л., Китов Ю. В. Культурные интересы как объяснительный принцип и средства проблематизации культурной идентичности // Междунар. науч.-исслед. журн. – 2016. – № 10 (52), ч. 2. – С. 176–185.
3. Друскин М. С. История зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – 528 с.
4. Жабинский А. М. Другая история искусства. От самого начала до наших дней. – М.: Вече, 2001. – 576 с.
5. Китов Ю. В. Дефицит культурных интересов современной российской элиты // Вестн. МГУКИ. – 2007. – № 5. – С. 21.
6. Ромах О. В., Слепцова А. А. Содержание и структура глянцевых журналов // Аналитика культурологии. – 2009. – № 14. – 56 с.
7. Фахрутдинова С. Г. Мифологемы барокко в диалоге современной культуры // Общество: философия, история, культура. – Нижневартовск, 2016. – № 1. – С. 103–106.
8. Философский энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1995. – 624 с.

References

1. Garin V.A., Chernyshev A.N., Razankov E.M. Istoriya mebeli v stile barokko [The history of furniture in the Baroque style]. *Lesotekhnicheskiy zhurnal [Forestry engineering journal]*, 2014, no. 2, pp.145-154. (In Russ.).
2. Gertner S.L., Kitov Yu.V. Kul'turnye interesy kak ob"yasnitel'nyy printsip i sredstva problematizatsii kul'turnoy identichnosti [Cultural interests as an explanatory principle and a means of problematization of cultural identity]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International research journal]*, 2016, no. 10 (52), part 2, pp.176-185. (In Russ.).
3. Druskin M.S. *Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of foreign music]*. Moscow, Music Publ., 1983, iss. 4. 528 p. (In Russ.).
4. Zhabinskiy A.M. *Drugaya istoriya iskusstva. Ot samogo nachala do nashikh dney [Another story of art. From the very beginning to the present day]*. Moscow, Veche Publ., 2001. 576 p. (In Russ.).

5. Kitov Yu.V. Defitsit kul'turnykh interesov sovremennoy rossiyskoy elity [The deficit for the cultural interests of modern Russian elite]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow state university of culture and arts]*. Moscow, 2007, no. 5, p. 21. (In Russ.).
6. Romakh O.V., Sleptsova A.A. Soderzhanie i struktura glyantsevykh zhurnalov [Contents and structure of glossy magazines]. *Analitika kul'turologii [Analytics of culturalogy]*, 2009, no. 14. 56 p. (In Russ.).
7. Fakhrutdinova S.G. Mifologemy barokko v dialoge sovremennoy kul'tury [Baroque mythemes in dialogue of modern culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]*. Nizhnevartovsk, 2016, no. 1, pp. 103-106. (In Russ.).
8. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical dictionary]*. Moscow, Nauka, 1995. 624 p. (In Russ.).

УДК 008:14

СОХРАНЕНИЕ И ПРОДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АРВМ КНР: ОРДОС КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ

Фэн Цзунжэнь, аспирант, кафедра теории и истории культуры, искусств и дизайна, Забайкальский государственный университет (г. Чита, РФ). E-mail: fengzr@mail.ru

В статье автором выявлены практики сохранения и развития современной художественной культуры АРВМ КНР в рамках социокультурного анализа культурного капитала Ордоса. Выделены две группы социокультурных практик Ордоса: практики сохранения и практики продвижения современной художественной культуры Китая. К первой группе социокультурных практик, нацеленных на продвижение художественной культуры Ордоса, относятся китайский фестиваль степной культуры Внутренней Монголии, Ордоский музей бронзовых изделий, серии уникальных народных танцев Ордоса «Танец с палочками», «Танец с чашкой на голове», «Танец – дойка коровы», народный праздник «Наадам». Вторую группу практик продвижения Ордоса составляют культурные кластеры района (文化集聚) рекреационного характера как парк культурных индустрий, куда входят художественно-постановочный отдел центра национальных культур, центр развлечений, выставочные павильоны, туристическая зона «Мавзолей Чингисхана» и музей Ордоса, внедрение проекта «Ордос 100», проектов комплексного архитектурного моделирования под названием «Один город – пять парков – четыре улицы – восемь крупных культурных объектов», строительство объектов культурного наследия «Культура скотоводческого района», реализация проекта «Культурная художественная премия» и музыкально-визуального проекта «Столица музыки».

Ключевые слова: Ордос, культурное наследие, культурный капитал региона и индивида, материальный и нематерильный актив.

PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART OF AUTONOMOUS REGION OF INNER MONGOLIA OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (BY THE EXAMPLE OF PROJECTS IN ORDOS)

Feng Zongren, Postgraduate, Department of Theory and History of Culture, Art and Design, Zabaikalsky State University (Chita, Russian Federation). E-mail: fengzr@mail.ru

The article shows the practice of preservation and development of contemporary art of Autonomous Region of Inner Mongolia of the People's Republic of China, analyzing cultural capital of Ordos. On the basis of analysis of research literature, the author describes cultural capital of region by creative and productive, management and artistic activities of region. Two sociocultural practices of Ordos are revealed: practices of preservation and practices of development of contemporary art culture of Ordos. The first group of sociocultural

practice which focuses on preservation of contemporary art culture of Ordos presents the Chinese Festival of steppe culture of Inner Mongolia, Ordos museum of bronze products, a series of unique folk dances of Ordos “Dance with sticks”, “Dance of the cup on the head”, “Dance of milking the cow”, “Naadam” folk festival. The second group of practice of development of contemprory art culture of Ordos are cultural clusters of region of recreation as Centre of national ansambles’ performances and Entertainment Centre, exposition places, tourist area “Mausoleum of Genghis Khan,” Ordos Museum, implementation of “Ordos 100” project (ORDOS 100), projects of complex architectural modeling titled “One city – five parks – four streets – eight major cultural sites”, the construction of objects of cultural heritage “Cultural pastoral areas” and “Cultural Art Award”; musical and visual project “music capital”.

The cultural capital of Ordos is a factor of sustainable development of Chinese contemporary art IMAR. Ordos as a sociocultural practice is aimed at the reproduction of cultural traditions and preserving the cultural heritage of the Mongolian people. The mechanisms of innovative development of contemporary artistic culture of China IMAR are branding the folk festivals, development of the tourism industry, creation of cultural district clusters, engineering design.

Keywords: Ordos, cultural heritage, cultural capital of the region and person, material and intangible activity.

В условиях рыночных отношений особо важную роль играют продвижение современной художественной культуры на основе культурного капитала индивида и региона в целом. В этой связи возрастает потребность в комплексных исследованиях закономерностей сохранения и развития современной художественной культуры Автономного района Внутренняя Монголия Китайской Народной Республики.

В исследовательской литературе выделяют культурный капитал индивида и культурный капитал региона.

Культурный капитал индивида. П. Бурдье определяет культурный капитал как знание, позволяющее его обладателю понимать и оценивать различные типы культурных отношений и культурных продуктов [2, с. 183–198]. Культурный капитал включает в себя способность человека к труду. Образуется в результате чтения книг, посещения музеев, театров, межличностного общения, и весь этот процесс начинается с рождения. Д. Тросби, один из основоположников экономики культуры, вслед за П. Бурдье уточнил понятие культурный капитал индивида. По его мнению, это совокупность интеллектуальных способностей, образованности, умений, навыков, моральных качеств, квалификационной подготовки индивида или индивидов, которые используются в процессе осуществления социальной деятельности, при этом узаконивают обладание статусом и властью. Д. Тросби проводит деление культурных активов на материальные и нематериальные. К первому типу относятся материальные объекты как естественного происхождения, так и созданные человеком, и любые частные блага, обладающие культурной ценностью. Ко второму – относятся идеи, традиции, верования и ценности, присущие какой-либо группе и объединяющие ее, а также общественные блага (например, музыка и литература). И материальные, и нематериальные культурные активы способны участвовать в производстве новых частных и общественных благ [9, с. 254].

Культурный капитал региона является территориально ограниченным проявлением общегосударственного культурного капитала, имеющим региональные особенности. Культурный капитал региона включает *материальные* специализированные инфраструктуры (музеи, кинотеатры, библиотеки, учреждения образования, школы искусств, клубы, театры и художественные мастерские, студии звукозаписи и т. д.), вспомогательные инфраструктуры (СМИ), культурные ценности (музейные экспонаты, библиотечные фонды, памятники истории и архитектуры и т. д.) и *нематериальные активы* (знания, компетенции, способность к восприятию инноваций, способность к творчеству; осознание ценности национальной культуры; патриотизм, имидж региона), которые в процессе получения населением образования, научной и производственной (профессиональной) деятельности трансформируются в опреде-

ленные положительные достижения (повышение производительности труда), качество продукции (услуг), инновационной активности учреждений, что, в свою очередь, обеспечивает устойчивый экономический рост и достойное качество жизни населения региона [5].

Таким образом, капитализация культурных ресурсов есть не что иное, как успешная реализация потенциала культуры в том или ином регионе. В итоге формируется среда, которая способствует развитию творческих сил, приносит экономическую и эстетическую «прибыль», гармонизируя социальный климат в регионе, питая его общественные силы. При этом более перспективными в процессе капитализации являются те регионы, культурные ресурсы которых обладают яркой самобытностью и индивидуальностью. К такого рода регионам относится Ордос Автономного района Внутренняя Монголия КНР с уникальными артефактами, ландшафтом и месторасположением.

Культурный капитал Ордоса выступает в качестве ресурса воспроизводства социокультурной сферы современной культуры Автономного района Внутренняя Монголия Китайской Народной Республики. Это прежде всего развитие и передача социокультурного опыта в форме традиций, в рамках освоения людьми объектов материальной и духовной культуры, впечатлений в досуговой деятельности и т. п.

В трудах Н. А. Абрамовой разрабатываются методологические подходы к исследованию Ордоса как культурного объекта [1, с. 13–20]. Различные аспекты Ордоса (история и культура, развитие национальной культуры, сохранение объектов нематериального культурного наследия: жертвенные законы Чингисхана; ордоская свадебная церемония, ордоские народные песни) рассматривались в работах Ян Земун, О. Курто, Сан Ши Бо, Л. Ли, С. Сяоли, В. Хунцзюнь, Д. Джибинь Жуй и др.

Аналитический обзор данных работ показал, что проблемы Ордоса в социокультурной деятельности пока еще не стали предметом углубленного культурологического анализа.

Цель исследования – выявление практик развития и продвижения современной художественной культуры АРВМН КНР в рамках социокультурного анализа культурного капитала Ордоса.

Ордос как социокультурная практика, направленная на воспроизводство культурной традиции и сохранение культурного наследия монгольских народов. Ордоский район является источником степной кочевой культуры. Племена кочевых народов создали здесь бронзовые изделия. В пределах Ордоса «Золотое племя» монголов также обосновалось в Ордоских землях, поэтому монгольская культура проникла в Ордос. Впоследствии жившие в Ордоском районе монголы распространили и развили свою традиционную уникальную и яркую культуру. Ордоские монголы создали большое количество народных песен и танцев высокого класса. Сейчас насчитывается более тысячи народных песен в Ордосе, что является причиной, почему Ордоский район пользуется известностью в Китае и за границей.

Особые природные условия и особый ход истории сформировали уникальную ордоскую культуру. Ордоская бронзовая культура, культура сельского земледелия, монгольская традиционная культура, культура народных песен и танцев совместно составляют ордоскую культуру. Ордоская культура представляет собой местную культуру с долгой историей, глубоким влиянием, слиянием разнообразных культур. После основания Китайской народной республики под эгидой партийной и государственной культурной политики ордоская культура активно развивалась. В 1950-х годах XX века работники культуры Ордоского района провели этнографическую работу, чтобы собрать и упорядочить культурное наследие народов, народные песни и танцы для создания серий уникальных народных танцев Ордоса «Танец с палочками», «Танец с чашкой на голове», «Танец – дойка коровы». Эти номера добились блестящих успехов на китайских сценах и за рубежом. Речь идет не просто о сохранении аутентичной культуры, но создании на ее основе обновленных по содержанию, но архаичных по форме произведений искусств.

Механизмы инновационного развития современной художественной культуры АРВМ КНР. 26 февраля 2001 года государственный совет КНР утвердил создание Ордоса (в переводе с монгольского «Дворцовый комплекс», получил название «Дубаи Северного Китая») в районе Кангбаши. Ордос является регионом устойчивого

экономического развития за счет природных ресурсов (запасы угля, природного газа), текстильной промышленности, электростанции, нефтехимической промышленности, промышленности строительных материалов, способствующих повышению жизненного уровня, качества духовной культурной жизни через национальную систему позиционирования общественного культурного обслуживания региона [4, с. 24]. В частности, наблюдалось явное увеличение доли произведений искусства из металла, к тому же на тот момент искусство выплавки золота и бронзы уже было достаточно развитым. Жившие в этот период в ордосских степях люди высоко ценили золото. В целях демонстрации власти правителя создавались сосуды из золота.

В 80-х годах XX века в Ордосе началось строительство культурных баз, решались проблемы культурной жизни живущих в отдаленных селах народных масс, распространялся по всей стране опыт культурного строительства в Ордосе. На основе народного праздника «Наадам» создается международный бренд спортивного фестиваля, который в течение трех последних лет проводится в г. Ордос. Большим потенциалом развития туристической отрасли обладает находящаяся здесь же туристическая зона «Мавзолей Чингисхана», площадь ландшафтной территории которой составляет 5,5 гектаров. На ее сооружение было привлечено инвестиций общим объемом около 400 млн. юаней. Объект признан образцовой базой культурной индустрии общенационального уровня и охраняется государством [10, с. 17–21]. Инновационным направлением развития культуры становится создание культурных кластеров района (文化集聚区). В 2012 году объемные капиталовложения (500 млн. юаней) из средств г. Хух-Хото выделены на создание парка культурных индустрий, где будут функционировать в едином комплексе Центр национальных культур, Центр развлечений, выставочные павильоны. В г. Ордос осуществляется масштабная работа, начатая в 2010 году по ключевому Проекту комплексного архитектурного моделирования под названием «Один город – пять парков – четыре улицы – восемь крупных культурных объектов», одним из которых является возведенное в пустыне по проекту одной из пекинских арт-студий величественное куполообразное здание музея Ордоса (Ordos museum). Внутри представлены выставочные экспонаты, связанные с культурным наследием региона и его современными достижениями, которые воплощены в ультрасовременной архитектуре здания, гармонирующей с природными формами. Только в 2012 году в целом по проекту освоено 3 млрд. юаней. Китайскими властями район Ордоса признается достаточно перспективным для развития культурных (или творческих) индустрий, поэтому в 2012 году здесь приступили к реализации совместного с одним из подразделений Китайской Академии наук музыкально-визуального проекта «Столица музыки», рассчитанного на пять лет. Первоначально в этот проект было инвестировано 2,3 млрд. юаней.

В мае 2011 года министерством культуры Китая Ордос был утвержден как первый показательный государственный район социально-культурного обслуживания. В Ордосе была построена сеть учреждений культуры и социально-культурной деятельности, усиленно развивалось сооружение системы государственного социально-культурного обслуживания (мероприятие «День культуры» и др.).

Стратегия развития города Ордос предусматривает ускорение управления социально-культурной деятельностью. Система учреждений культуры и социально-культурной деятельности состоит из библиотек, мультихудожественных центров, дворцов культуры, музеев, общее число которых насчитывается 27 единиц. Приняты эффективные меры по поддержке музеев Ордоса на государственном уровне. Инвестированы средства в развитие Музея динозавров «Chubb». Отдел по делам музеев и охране памятников искусства Ордоса совместно с местной администрацией города пытается сделать все возможное, чтобы собрать средства для успешного завершения строительства нового музея. В этом существенную помощь оказали Департамент культуры АРВМ КНР, Департамент наследия, Музей Внутренней Монголии, Бюро по вопросам животноводства, Управление по борьбе с нищетой, Управление по охране памятников культуры и культурных центров АРВМ КНР и т. д. [6].

По данным Ян Земун, изначально идея создания музея Ордоса восходит к 1963 году. Был

введен Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) Ордоса. Однако в 1966 году работа по внесению в реестр была приостановлена. Лишь в 1975 году существенные результаты в области развития местной культуры были достигнуты благодаря позиционированию артефактов материальной культуры Ордоса. Они стали центром внимания бизнес-сообществ, значительно расширивших туристический сегмент в Ордосе в 1979 году. Таким образом, Ордос как проект сохранения и позиционирования традиционного наследия вступил в новый этап своего развития. Поздней осенью 1981 года состоялась первая выставка истории древнего Ордоса «Артефакты Ордоса на экране». Благодаря этой выставке люди узнали историю и древнюю культуру Ордоса. Новый взгляд на историческое наследие региона и осознание особой роли музея в сохранении и продвижении духовной традиционной культуры помогают создать положительный имидж Ордоса, воздействующий на общественное сознание [7, с. 7].

Осенью 1982 года впервые в восьмилетней истории Ордоса была осуществлена перепись культурных памятников. Работниками культуры были выявлены факты, что на всей территории Ордоса в 90000 кв. км обнаружены тысячи древних культурных объектов различных категорий, был осуществлен сбор артефактов и образцов всех видов общим количеством порядка десятков тысяч единиц. Кроме того, были проведены исследования культурных реликвий, организованы археологические раскопки, в результате которых найдено большое количество ценных исторических, этнических, фольклорных, культурных памятников и коллекций. Эти культурные реликвии обозначали наследие народа разных исторических эпох. Результаты исследований дали более полное научное представление о культурном пространстве и социальном развитии древнего человека. О. Чжоу назвал Ордос регионом древних человеческих отношений, древней культуры [3, с. 137–138]. Это отчетливо можно проследить на примере музея Ордоса (разработан китайским архитектурным бюро MAD architects), подчеркивающего внутренним и внешним пространством здания связь с древнейшими традициями. Музей Ордоса представлен как космический объект в статичном состоянии, внешняя оболочка которого состоит из металлических листов, собирающих солнечную энергию и тем самым обеспечивающих экологичную вентиляцию.

В 2008 году в период проведения китайского фестиваля степной культуры Внутренней Монголии Ордоский музей организовал выставку шедевров степной цивилизации северных кочевых народов. Выставка «Идти навстречу блестящим шедеврам», проведенная в рамках «Китайского фестиваля Ордоской степной культуры» 2009 года, способствовала пониманию глубокого влияния монголов на ход развития истории Китая в сфере политики, экономики и культуры [8, с. 23].

Музей Внутренней Монголии организовывал выставку шедевров степной культуры, которая экспонировалась более 50 раз в десятках стран, таких как Япония, Америка, Франция, Канада, Новая Зеландия, Испания, Тайвань и Гонконг. Данные шедевры пользовались широкой известностью и получили положительные отзывы. Музей интенсивно изучает эффективные пути и способы распространения по всему миру знаний о степной культуре, сделав Ордос международным центром исследования и распространения знаний о степной культуре.

С наступлением XX века деятельность музеев в Ордоском районе вступила в новую эпоху, началось развитие музеев особого типа. В частности, были сооружены монгольские исторические и культурные музеи, открытие которых состоялось в мае 2005 года. Монгольский историко-культурный музей является единственным в стране крупным комплексным культурным и научно-исследовательским институтом по изучению и сохранению традиционной культуры монголов. Отдельно отметим оригинальность архитектуры данного музея.

На сегодняшний день в выставочном зале музея площадью 206 кв. м хранятся и выставляются монгольские исторические масляные картины и культурные ценности: оружие, бронзовые пушки, головные уборы, статуи, золотые стаканы, одежда, камни с письменами времен существования монгольского государства, отражающие историю, культуру, производство и другие сферы жизни.

Первый музей Внутренней Монголии знакомит туристов с древней историей и культурой монгольской нации [11, с. 3].

Ордос придает большое значение развитию управления персоналом, а также музейному фандрайзингу. В настоящее время только в районах Ордоса музеи превратились в профессиональный бизнес. Группа специалистов Ордоского музея уже сформирована, к тому же в целом научный уровень сравнительно высок, глубокие познания историко-культурного развития Ордоса, в частности в сфере исследования исторических ценностей, национального достояния и современных культурных памятников, о которых написано, издано и опубликовано немало монографий и статей. В данном музее построены электронные читальные залы нового типа, увеличены капиталовложения на разработку и возведение художественных объектов, постоянно увеличивается количество общественно-культурной продукции. Для продвижения художественной культуры Ордоса публикуются книги и статьи об Ордосе, проводятся выставки, разрабатываются меры по дальнейшему развитию музея: впервые запущены Сайт музея Ордоса и цифровой музей.

Таким образом, Ордоская культура находится на новом этапе своего инновационного развития. Город Ордос планирует построение передовых культурных сооружений с высоким культурным сервисом, культурными продукциями, развитым культурным производством, охраной культурного наследия. Реализуется проект «Ордос 100» (ORDOS 100), целью которого является привлечение внимания мировой общественности к региону как к новому культурному центру Китая (http://www.ordosproject.com/ – официальный сайт проекта «Ордос 100»). В рамках открытия в городе Ордос Музея изящных искусств осенью 2007 года состоялось обсуждение данного проекта. Открывала музей выставка лучших работ китайских художников за последние пятьдесят лет. На церемонию съехались коллекционеры и арткритики со всего мира. За почти три прошедших года в рамках программы было проведено восемь крупных мероприятий, несмотря на малозаселённость района и небывалую амбициозность организаторов. Уникальность проекта заключается в элитарности, новаторстве, смелости технических и дизайнерских решений, высоком уровне исполнения, эксклюзивности арт-объектов. В Ордосе китайские дизайнеры пытаются реализовать самые необычные идеи. В районе Каокаошин был построен концертный зал, представляющий собой сочетание пяти цилиндров разной высоты и диаметра. Образ архитектурного сооружения воспроизводит порядок шагов исполнительницы традиционного китайского «танца длинных рукавов» и напоминает изгибы её одежды. Удивительная форма сочетается с удобством современной архитектуры: концертный зал рассчитан на 1200 мест, театральный – на 335 мест, зал типа black box, похожий на амфитеатр, можно сравнить с черной стилистически неопределенной коробкой на 100 мест. В архитектурных кругах некоторое время назад обсуждался проект протестантской церкви, построенной на холме Ордоса. Весь ансамбль получил название «Голубь мира», поскольку сверху план сооружения напоминает силуэт птицы в полёте. Церковь гармонично вписывается в окружающий горный пейзаж и архитектуру строящегося города. Она сочетает интересы заказчика, эстетическую ценность и общественную пользу. Так, в 2010 году завершён проект, курируемый швейцарским архитектором Жаком Херцогом (Herzog & de Meuron Architekten) и Ай Вэйвэй. Согласно замыслу 100 молодых архитекторов из 27 стран мира должны построить сто вилл, каждая площадью 1000 кв. м, выдержанные в фирменном стиле мастера – минимализме и с использованием новейших материалов.

Таким образом, культурный капитал Ордоса выступает фактором устойчивого развития современной художественной культуры АРВМ КНР. Ордос как социокультурная практика направлена на воспроизводство культурной традиции и сохранение культурного наследия монгольских народов. Механизмами инновационного развития современной художественной культуры АРВМ КНР являются брендирование народных праздников, развитие туристической отрасли, создание культурных кластеров района (парк культурных индустрий, Центр национальных культур, Центр развлечений, выставочные павильоны), дизайн проектирования (комплексного архитектурного моделирования под названием «Один город – пять парков – четыре улицы – восемь крупных культурных объектов»).

Литература

1. Абрамова Н. А. Региональное измерение социокультурного пространства современного Китая (автономный район Внутренняя Монголия) // Актуальные проблемы развития КНР в процессе ее регионализации и глобализации: мат-лы VI Междунар. науч.-практ. конф. 12–14 марта 2014. – Чита: ЗабГУ, 2014. – С. 13–20.
2. Бордье Пьер. Экономический капитал, культурный капитал, социальный капитал // Рейнхард Крекел. Социальное неравенство (Социальный мир; вып. 2). – Гёттинген: Отто Шварц, 1983. – С. 183–198.
3. Ван Хунцзюнь. Основы музееведения в Китае. – Шанхай: Древние книги, 2001. – С. 137–138.
4. Доу Чжибинь Жуй. Ордос // Музей Ордос. – 2001. – № 3. – 24 с.
5. Кажаева Т. И. Теоретические положения статистического исследования культурного капитала региона [Электронный ресурс] // Науковедение: интернет-журн. – 2015. – Т. 7, № 2. – URL: www.naukovedenie.ru/PDF/123EVN215.pdf.
6. Курто О. «Русский» Хух-хото [Электронный ресурс]. – URL: http://magazeta.com/2010/08/russian-hohhot/3/.
7. Сан Ши Бо, Лин Ли. Современные артефакты и коллекция // Китайская культурная газета. – 2012. – № 13 (7). – 7 с.
8. Сюй Сяали. Музей современных артефактов // Коллекция размышлений и репортажей. – 2011. – № 8. – 23 с.
9. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Кушнаревой; науч. ред. А. Смирнов. – М.: Высш. шк. экономики, 2013. – 254 с.
10. Федотова Н. Г. Сфера культуры как стратегический ресурс региона // Вестн. Новгород. гос. ун-та. – 2011. – № 63. – С. 17–21.
11. Ян Земун Я. Музей Ордоса // Ордос ежедневно. – 2008. – № 003. – 3 с.

References

1. Abramova N.A. Regional'noe izmerenie sotsiokul'turnogo prostranstva sovremennogo Kitaya (avtonomnyy rayon Vnutrennyaya Mongoliya) [The regional dimension of socio-cultural space of modern China (Inner Mongolia Autonomous Region)]. *Aktual'nye problemy razvitiya KNR v protsesse ee regionalizatsii i globalizatsii. Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 12–14 marta 2014 [Actual problems of the development of China in the process of regionalization and globalization: the VI International Scientific and Practical Conference materials (12-14 March 2014)]*. Chita, ZabSU Publ., 2014, pp. 13-20. (In Russ.).
2. Bord'e P'er. Ekonomicheskiy kapital, kul'turnyy kapital [Eocnomic capital, cultural capital, social capital]. *Reynkhard Krekel. Sotsial'noe neravenstvo (Sotsial'nyy mir, iss. 2) [Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheit 2)]*. Goettingen, Otto Schwartz & Co. Publ., 1983, pp. 183-198. (In Russ.).
3. Van Khuntszyun'. *Osnovy muzeevedeniya v Kitae [Basic of Museology in China]*. Shanghai, Ancient Book Publ., 2001, pp. 137-138. (In Russ.).
4. Dou Chzhibin' Zhuy. Ordos [Ordos]. *Muzey Ordos [Ordos Museum]*, 2001, no. 3. 24 p. (In Russ.).
5. Kazhaeva T.I. Teoreticheskie polozheniya statisticheskogo issledovaniya kul'turnogo kapitala regiona [Theoretical thesis of statistic research of cultural capital of region]. *Internet-zhurnal "Naukovedenie" [Internet Journal of Science]*, 2015, iss. 7, no. 2. (In Russ.). Available at: www.naukovedenie.ru/PDF/123EVN215.pdf .
6. Kurto O. "Russkiy" Khukh-khoto ["Russian" Hohhot]. (In Russ.). Available at: http://magazeta.com/2010/08/russian-hohhot/3.
7. San Shi Bo, Lin Li. Sovremennye artefakty i kollektsiya [Modern Artifacts and collection]. *Kitayskaya kul'turnaya gazeta [Chinese cultural newspaper]*, 2012, no. 13 (7). 7 p. (In Russ.).
8. Syuy Syaali. Muzey sovremennykh artefaktov [Museum of modern artifacts]. *Kollektsiya razmyshleniy i reportazhey [Collection of reflection and reporting]*, 2011, no. 8. 23 p. (In Russ.).
9. Trosbi D. *Ekonomika i kul'tura [Economy and culture]*. Tr. From English I. Kushnareva, Edited by A. Smirnov, Moscow, High school economy Publ., 2013. 254 p. (In Russ.).
10. Fedotova N.G. Sfera kul'tury kak strategicheskiy resurs regiona [Sphere of culture as a strategic resource of region]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Novgorodsky State University]*, 2011, no. 63, pp. 17-21. (In Russ.).
11. Yan Zemun Ya. Muzey Ordosa [Ordos Museum]. *Ordos ezhednevno [Ordos daily]*, 2008, no. 003. 3 p. (In Russ.).

УДК 008+72+7.0

«СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» – МОДЕЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЧЕЛОВЕКА И АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Чапля Татьяна Витальевна, доктор культурологии, кандидат социологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории культуры и музеологии, Институт истории, гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: chap_70@mail.ru

Архитектура является одним из самых древних искусств, сопровождающих человека в его истории. Соответственно изучение отношений между архитектурой и человеческим обществом, анализ их взаимовлияния друг на друга составляет предмет исследования гуманитарных наук. Целью статьи является анализ архитектурного пространства в категориях «свой» – «чужой» с позиций теории коммуникации. Показано, что теория коммуникации и методы семиотики позволяют рассматривать архитектурное пространство не только как текст, который представляет своему «читателю» возможность построить с ним отношения, но и как систему, в рамках которой субъект в зависимости от степени освоения предложенного текста может, а иногда вынужден действовать определенным образом. В статье выявлено, что система отношений внутри архитектурного пространства может выстраиваться по двум схемам: «Я – Ты» или «Я – Другой». Автором обосновано, что эти схемы можно рассматривать как механизмы реализации понятий «свое» или «чужое», освоенное или неосвоенное пространство. В итоге сделаны выводы, что понятие «своего», «Я – Ты – пространства», возникает в том случае, когда человек может реализовать в нем все свои потребности, социальные роли и желаемые способы взаимодействия без ущерба для своей личности. В противном случае следует говорить о «чужом», «Я-Другом-пространстве», которое не поддается осмыслению и вызывает в субъекте чувство отстраненности или отчуждения. Соответственно средства и способы организации архитектурного пространства наглядно демонстрируют его связь с историей развития человеческого общества и системой организации отношений внутри него.

Ключевые слова: архитектура, архитектурное пространство, коммуникация, культура, искусство.

“FRIEND” – “FOE,” THE MODEL OF INTERACTION BETWEEN MAN AND ARCHITECTURAL SPACE

Chaplya Tatyana Vitalyevna, Dr of Culturology, PhD in Sociology, Associate Professor, Professor of Department of Theory, History of Culture and Museology, Institute of History, Humanities and Social Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: chap_70@mail.ru

Architecture is one of the most ancient arts that accompany man through history. Therefore, research of the relationship between architecture and human society, analysis of their mutual influence is the subjects of humanitarian sciences studies. The aim of the article is to analyze the architectural space in the categories “friend” – “foe” from the standpoint of the theory of communication. The article shows that the theory of communication and semiotic methods allow us to consider the architectural space not just as a “text” which gives its “reader” the opportunity to form a relationship with it, but also as a system in which a subject can or sometimes forced to act in a certain way, depending on the degree of the proposed “text” exploration. The article reveals that the system of relations within the architectural space can be build according to two schemes: “I am a friend” and “I am a foe.” The author proved that these schemes may be regarded as mechanisms for implementing “friend” or “foe” concepts, as in explored and non-explored space. As a result, it was concluded that the concept of “friendly” or “I am a friend” space occurs when a person able to implement his needs, social

roles and desirable ways of interaction in it without compromising his identity. In the other case, we should talk about “alien” or “I am a foe” space, which cannot be comprehended and causes subject to feel detached or estranged. Thus, means and methods of architectural space structure demonstrate its connection to the history of human society development and to the system of inner relations organization in it.

Keywords: architecture, architectural space, communication, culture, art.

История человечества протекала и протекает в границах архитектурного пространства, изучение которого всегда будет одной из актуальных тем. Целью данного исследования является изучение архитектурного пространства в контексте категорий «свой» – «чужой» с позиции теории коммуникации. Изучение коммуникации, ее структуры – это большой пласт исследований, проведенных в рамках философии, культурологии, социологии, коммуникологии и других дисциплин. Исследование процессов освоения пространства в категориях «своего» и «чужого» будет опираться на коммуникативные модели, разработанные В. А. Подорогой [10] и способы осмысления семиотического пространства, представленные в трудах Ю. М. Лотмана [7].

Способ существования и функционирования архитектурного пространства может рассматриваться как способ построения отношений между человеком и архитектурой как видом искусства, оказывающего, как правило, авторитарное воздействие на своих потребителей. Процесс взаимосвязи между человеком как субъектом коммуникации и архитектурой как вторым субъектом (Другим) может выстраиваться в контексте рассуждений В. А. Подороги [10] двумя способами. При этом вид коммуникативной стратегии зависит от позиции субъекта (Я) по отношению к Другому. В первом случае «Я», в какое бы пространство оно ни попадало, всегда может чувствовать себя внутри него комфортно. То есть это пространство для него понятно, читаемо, идентифицируемо. В этом случае пространство как форма существования «Другого» выступает в роли второго «Я» – «своего».

Во втором случае «Я», попадая в то или иное архитектурное пространство, начинает чувствовать не его «близость» себе, а, напротив, удаленность, чуждость, неуютность. То есть пространство становится «чужим», «Я» не в состоянии его прочесть, понять, как оно может существовать внутри него. Возникает ситуация, когда «Я не в силах больше формировать собственные стратегии чувственности, Я лишаюсь присутствия в мире… Субъект испытывает коммуникативный шок: поглощаясь Другим, он становится объектом» [10, с. 55].

В итоге можно видеть, что ситуация, в которой «Другой», архитектурное пространство в нашем случае, воспринимается как мое второе «Я», позволяет мне комфортно существовать в своем окружении, в противном случае, когда «Другой» воспринимается как чужой, пространство читается как «предельный образ моей чуждости самому себе, как всякая угроза…» [10, с. 55]. В любом случае эти две модели взаимодействия между «Я» и «Другим» постоянно присутствуют в нашем мире, именно благодаря им мы понимаем, где находятся «свои», а где «чужие», и в соответствии с этим выстраиваем свое поведение. Если следовать логике Е. Наумовой, то понятие «своего» и «чужого» можно трактовать в контексте приватного и публичного пространства, которые присутствуют в жизни каждого человека: «…В силу того, что режимы близости связаны с модусами публичной и приватной вовлеченности, максимизация режимов близости людей и вещей может способствовать созданию частной/приватной сферы, а более точно – пространства собственности на мир…» [9, с. 250].

В контексте расшифровки посылаемых нам сообщений рассуждает Ю. М. Лотман. С его точки зрения, наши коммуникативные отношения могут строиться двумя способами в зависимости от кода, используемого при передаче и приеме информации. В первой ситуации передается некоторый объем информации от одного участника коммуникации к другому и он не меняется в рамках акта коммуникации. В другом случае происходит прирост информации или ее переформулировка, «причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций – от необходимого че-

ловеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самопознания и аутопсихотерапии» [7, с. 84].

В роли кодов, согласно Ю. Лотману, выступают разного рода тексты, которые асемантичны и потому могут рождать и переорганизовывать смыслы. Самым наглядным примером этих кодов выступают, по мнению ученого, объекты, предназначенные для созерцания, к каковым он и относит архитектуру. А так как архитектурное пространство воспринимается органами чувств, «оно не только воздействует на личное общение через обусловливание ряда коммуникационных систем, но и прямо стимулирует коммуникантов, влияя на непосредственно передаваемый поток информации» [9, с. 331]. Следовательно, архитектуру можно рассматривать и оценивать как форму передачи информации через органы чувств.

Архитектура, в отличие от других явлений культуры, с точки зрения коммуникации является знаком, для которого означающим выступает собственное функциональное значение. Так, по мнению У. Эко «основное значение какого-то здания – это совокупность действий, предполагаемых проживанием в нем» [19, с. 213]. Именно в архитектуре рождается семиотическое пространство, которого нет в природе. Поэтому она изначально сталкивается с ситуацией отсутствия семиосферы, в силу того, что она расположена в физической реальности. Следовательно, по мнению Г. Ревзина [12], архитектура вынуждена создавать знаковую сферу для подыскивания ей пространственного аналога. Но в основе этой необходимости лежит постоянное разделение человеком своего окружения на две системы: мир существующий – реальный и не существующий – потусторонний. И главное стремление человека на протяжении его истории – построить равновесие между этими двумя мирами, а архитектура выступает в роли одного из средств или способов разрешения этого поиска.

С точки зрения В. В. Федорова, архитектуру и окружающий ландшафт можно рассматривать как коммуникацию, потому что «в пространствах социального бытия архитектурно-ландшафтная среды выступает как: 1) продукт определенной эпохи; 2) отражение материальной стороны жизни индивида, социальной группы, социума в целом; 3) материально воплощенный способ хранения и передачи информации; 4) способ коммуникации и 5) форма существования культуры. А поскольку она представляет собой систему элементов-знаков, упорядоченных (в композиционном, гармоническом и смысловом отношении) по “синтаксическим” правилам, то может… трактоваться как архитектурный текст» [17, с. 3]. То есть В. В. Фёдоров подходит к архитектуре как тексту, с позиции тех ощущений, которые вызывают у человека те или иные формы, элементы, линии и их сочетания.

Изучением архитектуры как вычислительной машины, способной реагировать на пользователя – жильца и взаимодействовать с ним, занимался Н. Негропонте [23]. На архитектуру как явление, вызывающее в нас отчуждение, смотрят Р. Колхас и Б. Мау [21]. Причину этого они видят в том, что архитектура существует на протяжении жизни не одного поколения, и в связи с этим она теряет те смыслы, которые в нее вкладывали современники. Возможностями современных архитектурных проектов, связанных с управлением поведением, обеспечивающим эффективную коммуникацию в зданиях, путем создания «социального дизайна», занимаются Н. Норужи, М. Шабак, М. Р. Б. Эмби и Т. Х. Хан [24]. Исследованием организации социального пространства архитектуры с помощью цифровых технологий, сопоставления изображений, исторических и фактических потоков перемещений занимается Дж. Пеллегри [25]. Она считает, что при разработке проектов помещений необходимо опираться на визуальную и историческую память и следить за сочетанием местности и представлений о ней человека в строящихся зданиях.

К числу глобальных феноменов, затрагивающих широчайшую сферу коммуникации, принадлежит интернет-пространство, которое развивается предельно стремительно, вовлекая все новые вертикальные и горизонтальные коммуникативные траектории. Как отмечает исследователь культурной памяти, профессор Ольга Лойко, коммуникативная составляющая «культурной памяти в современном пространстве Интернета возрастает, передавая ценности и смыслы мира культуры» [22, с. 2]. В связи с этим становится актуальной проблема сохранения в городах особых мест, связанных с определенной историей, историческими событиями тех или иных этни-

ческих групп. Способам сохранения в быстроменяющейся среде социального пространства, способствующего сохранению традиций, посвящена работа М. Сягян [27].

К. Вотсон, Дж. Иванс, Э. Карвонен, Т. Витли [28] провели исследование возможностей организации перемещения людей внутри зданий в искусственно созданных условиях с целью выявить динамику взаимодействий, которые возникают между людьми в искусственной среде, и способы улучшения эффективности этих взаимодействий через моделирование различных социальных контекстов. Авторы пришли к выводам, что моделирование искусственной среды не всегда отвечает потребностям людей, следовательно, необходимо учитывать исторически сложившуюся систему означивания пространства зданий в зависимости от их функциональности.

Архитектуру как способ управления человеком на уровне взгляда рассматривает Ф. Превик [26]. Он пишет о том, что все, что связано у человека с воспоминанием о далеких мечтах и о прошлом, о Боге, в состоянии медитативного транса заставляет его направлять взгляд вверх. В организации внутреннего пространства архитектуры это используется при строительстве высотных зданий, особенно церковных, где освещение организовано таким образом, что человек невольно, при входе в большое помещение, освещенное в верхней части, вынужден поднимать глаза, и у него возникает чувство соединения купола и неба.

Процессами управления людьми с помощью организации их перемещений внутри помещений занимается А. В. Иконников. По его мнению, организация архитектурного пространства подразумевает не только управление направлениями перемещений, задаваемых структурой пространства, но и теми направлениями, которые задаются положением тела субъекта: вперед и назад, вправо и влево, «эти направления не существуют вне связи с конкретной позицией, но имеют большое значение для организации поведения» [5, с. 45].

Рассмотрим примеры организации архитектурного пространства с позиции «своего – чужого» и способы, с помощью которых это пространство начинает оказывать влияние на людей. Древний человек, как и современный, всегда воспринимал внешнюю среду как нечто несущее угрозу: «внешнее может угрожать мне своей непредсказуемой неподконтрольностью: оно может не заметить меня, разрушить или создать для меня условия, несовместимые с жизнью» [1, с. 176]. Именно страх перед неизвестностью, исходящей от внешнего, «чужого» пространства, стал причиной развития архитектуры как способа защиты от внешней угрозы. Первое с чего начинается оформление пространства в древности – это возведение стены. Именно она впервые провела границу между своим миром и чужим, причем если в древности эта стена читалась как естественное укрытие, находящееся внутри природы, то позднее стена стала возвышаться над землей и стоять отдельно, то есть человек уже противопоставил свой мир и мир природы. Одновременно с возведением явной границы между двумя мирами эта же граница становится и проницаемой благодаря появлению дверей и окон. Так, например, в древнейшей китайской традиции «ничто не связывает так сильно внешнее и внутреннее пространство, как дверь и окно. Поэтому предпринимались разнообразные способы защиты своего жилища от проникновения злых духов. Все двери и окна выходят ко двору, и внутри и вне дверей размещаются ширмы или экраны, каждое помещение снаружи закрытого типа, и в них своя жизнь» [15, с. 76]. Можно сказать, что мир «свой» и «чужой» оказываются бинарными оппозициями, которые, с одной стороны, разделяют пространство, а с другой – объединяют его.

В дальнейшем эта же стена начинает воздействовать на человека и его поведение своей высотой: «Плоскость высотой 70 см формирует пространственное поле, практически лишенное ощущения замкнутости. При высоте в половину человеческого роста начинает появляться ощущение некоторой отгороженности, хотя зрительная слитность с соседними пространствами продолжает сохраняться. Когда высота вертикальной плоскости достигает уровня глаз, она начинает отделять одно пространство от другого. Плоскость выше человеческого роста прерывает всякое пространственное единство между соседствующими зонами и создает ощущение полной замкнутости пространства» [18, с. 131]. В связи с такими способами влияния вертикальных перегородок сегодня организуются офисные помещения, где отделение одного рабочего места от другого происходит

с помощью перегородок, всегда на уровне между полным ощущением приватности и полным ощущением отсутствия границ. В этом случае человек оказывается на границе двух пространств, ни одно из которых не может стать полностью «своим» или полностью «чужим». Человек тем самым должен существовать «на границе», что не позволяет ему чувствовать себя на работе, как дома, и должно стимулировать его профессиональные качества, приоткрывая границы «чужого» пространства и порождая конкуренцию.

Примерами выделения пространства «своего» и «чужого» могут быть отношения, возникавшие у обитателей коммунальных квартир в Советском Союзе. Так, согласно И. В. Утехину, территория коммунальной квартиры делилась на «места общего пользования и приватные комнаты жильцов, отражающие два взаимодополнительные аспекта в жизни человека в коммунальной квартире: вынужденное публичное взаимодействие с соседями в быту и в частной жизни» [16, с. 27]. Автор подчеркивает, что основным отличием публичного пространства является то, что оно принадлежит всем и никому, то есть оно относится к пограничной сфере мира «своего» и «чужого». Следовательно, к нему жильцы будут относиться как к пространству утилитарному. Это означает, что каждый будет стремиться извлечь из него максимум пользы для себя, не нарушая при этом баланса интересов всех жильцов, если это не является его целью.

Балансирование жителей коммунальных квартир на границах пространства «своего» и «чужого» порождает особенности его существования. Каждый раз, в зависимости от того, кто находится в рамках публичного пространства, поведение жильцов будет меняться, а, следовательно, символическое наполнение этого пространства тоже будет иным. В силу того, что люди вынуждены всегда находиться на виду, в рамках каждой коммунальной квартиры могли складываться свои способы поведения и формироваться свои социальные роли, которые разыгрывались в пределах публичного пространства, например, кухни. Каждый из жильцов, находясь в этом пространстве, подпадает под действие двоякого характера: с одной стороны, это достижение определенной цели, а с другой – публичная реализация нормы. Так как достижение цели происходит в рамках публичного пространства, то постепенно действие ритуализируется, становится стереотипным, что позволяет избегать множества конфликтных ситуаций. В итоге формируется поведенческое пространство, которое «кодирует собой социальную структуру сообщества и организует развертывание символических форм поведения… Членение семиотически организованного пространства на «свое» и «чужое», «приватное» и «публичное» опосредует повседневное поведение в рамках «нормального хода вещей»» [16, с. 45].

Использование в организации архитектурного пространства параллельных линий связано с направлением потоков перемещений. Это, как правило, организация перемещений по коридорам, переходам, холлам внутри зданий и по улицам, бульварам, паркам внутри городского пространства. Чем более светопроницаемым является переход, тем более открыт он всеобщему обозрению, соответственно он будет популярен у людей, стремящихся к постоянному общению, экстравертам, и менее будет уютен для людей, стремящихся к уединению. Аналогичное прочтение имеют и лестницы: «с процессом восхождения по лестнице связано… стремление к уединению, отстранению, в то время как спуск вниз внушает более чувство защищенности, безопасности, твердой земли под ногами» [18, с. 272]. Подобного рода «проходное» пространство, как правило, не воспринимается, как нечто, требующее глубокого освоения. К этим пространствам складывается обычно чисто практическое отношение, которое должно способствовать быстрому и безопасному перемещению из одного «своего» пространства в другое.

Формированию в обществе понятий «своего» и «чужого» пространства способствует государственная политика в области строительства. Государство и власть оказывают влияние на формы и способы социального взаимодействия путем строительства государственных учреждений и жилищ разного предназначения и рассчитанных на людей с разным достатком. Как отмечает М. Г. Меерович, «за счет дефицита жилища в условиях, когда его можно получить “из рук государства”, власть направляет миграционные потоки в нужную ей сторону… в местах, куда требуется привлечь рабочую силу, начинается

строительство не комфортного, не благоустроенного, но способного предоставить хоть какую-то крышу над головой жилища – бараков, рабочих гостиниц, общежитий…» [8, с. 99].

Также власть управляет своими гражданами с помощью использования при строительстве архитектурных стилей, соответствующих и ассоциирующихся с определенными функциями и символами. В. А. Сомов пишет, что «общие идеологические установки призваны были определять элементы социальной жизни, быта, личной и интимной сфер» [14, с. 19]. Так при строительстве банковских сооружений чаще всего обращаются к классической архитектуре, к ордерным системам, которые должны вызывать у человека чувство уверенности, устойчивости, рациональности. Как правило, государственные здания, расположенные на территории города являются воплощением коллективных ценностей, «своего» общественного пространства, к которому необходимо относиться с почтением. В истории неоднократно можно наблюдать, что высотные дома были символами общественно значимых ценностей и центров жизни. В Средние века – это храмы и ратуши, позднее – дворцы и залы собраний, судов. К. Скотт отмечает, что «размер зданий, памятников и улиц непросто демонстрировал особый масштаб и богатство города, но служил для создания представления о масштабе и богатстве всего государства» [13, с. 80]. В наше время перемещение интересов с общественных на частные привели к изменениям в структуре заказчиков зданий. Власть переместилась в руки транснациональных корпораций, которые начали свои функции «помечать» знаками своей власти – «храмами корпораций – башнями небоскребов. К началу нового века главными вертикалями городов стали офисы различных компаний или претендующие на особую элитарность жилые дома» [11, с. 253].

Постепенно, начиная с XIX века, сложилась конструкция школы как учебного государственного учреждения. Именно разработка типовых проектов школ связана с политикой государства по организации времени и перемещений в пространстве подрастающего поколения с целью реализации властных функций. Дисциплинарное воздействие школьного пространства проявляется, по мнению Э. Гидденса [3], в разделении классных аудиторий, в расстановке мебели. Благодаря такой детальной проработке внутреннего помещения класса, возможно контролировать не только перемещение движущихся потоков детей, но и их позы, движения и жесты. Длительное пребывание детей в школе приводит к тому, что ребенок постепенно привыкает к дисциплине, к подчинению себя, своих мыслей заведенному порядку, то есть «чужое», неосвоенное пространство становится «своим», знакомым, привычным, комфортным.

В современной ситуации, когда архитектура стала более независима от государственной власти и связана с разными слоями общества, они сами диктуют формы и типы строящихся зданий. Тем не менее сложившая схема продолжает работать. Например, при возведении здания офиса архитектор может использовать навесную стену, так как благодаря сочетанию стекла и стали сооружение воспринимается более холодным, упорядоченным, безличным, то есть здание становится метафорой деловой жизни, рационального планирования и коммерческих сделок.

Завоевание современной культуры связано с тем, что наше время дало человеку возможность строить свою жизнь отдельно от других людей, даже от членов собственной семьи. В такой ситуации перед архитектурой встала задача организации жилого дома таким образом, чтобы он стимулировал в жильцах формирование чувства привязанности к дому, что на языке семиотики означает, сделать так, чтобы «Другой – дом» стал «Ты – Я», своим. По замечанию К. Элларда, «наше отношение к своему жилищу зависит от того, насколько сильно мы ощущаем, что контролируем его, – то есть от степени, в которой нам удается приспособить собственный дом под свою индивидуальную психологию, используя самые разные средства – от семейных реликвий, до таких простых элементов декора, как краски, обои или плакаты» [20, с. 84].

XX век принес в архитектуру потребность в разработке новых форм домов, которые бы отвечали потребностям большинства людей и выполняли типичные для всех людей функции. Как писал Ле Корбюзье, «дом имеет двоякое назначение. Прежде всего это машина для жилья… машина, предназначенная оказывать нам эффективную помощь в скорейшем и правильном выполнении работы, машина быстрая, способная удовлетворять наши потребности в комфорте. Кроме того, это место, пригодное для размыш-

лений и, наконец, красивое место, где нашему уму создается столь необходимый ему покой…» [6, с. 72].

В любом пространстве, окружающем человека, согласно М. Б. Вильковскому [2], можно выделить институциональную сферу, которая включает в себя все совокупности социальных отношений и социальные подсистемы. К таковым относятся семья, соседи, круг друзей и знакомых, профессиональная группы, политическая система и т. п. Система межличностных отношений в существующем архитектурном пространстве и ожидания определенного поведения пересекаются и реализуются в таких действиях и формах жизнедеятельности, как принятие пищи, сон или повседневность. В зависимости от того, насколько грамотно будет организовано внутреннее пространство помещения, позволяющего субъекту реализовывать эти свои потребности, не вступая в конфликт с другими членами сообщества, можно судить об эффективности протекающих внутри коммуникаций и о степени освоенности пространства, стало оно «своим» или осталось «чужим».

По мнению исследователей, «в архитектуре, как сложной информационной системе, кодирование информации происходит на трех достаточно независимых уровнях – общей пространственной композиции (учет объективных закономерностей пространственного восприятия); отражение структурной организации объекта (структура – форма); информации (смысловой контекст архитектурного образа)» [4, с. 85].

Таким образом, модели взаимосвязи в системах «Я – Ты» или «Я – Другой» применительно к пространству архитектуры представляют собой механизмы реализации понятий «свое» или «чужое» пространство, освоенное или неосвоенное пространство. Понятие «своего», «Я – Ты – пространства», возникает в том случае, когда человек может реализовать в нем все свои потребности, социальные роли и желаемые способы взаимодействия без ущерба для своей личности. В противном случае следует говорить о «чужом», «Я – Другом – пространстве», которое не поддается осмыслению и вызывает в субъекте чувство отстраненности или отчуждения. Соответственно средства и способы организации архитектурного пространства наглядно демонстрируют их связь с историей развития человеческого общества и организацией отношений внутри него.

Литература

1. Вайзер Т. Эгоцентризм и интерсубъективность во взаимоотношениях человека и окружающей среды // Логос. – 2014. – Т. 97, № 1. – С. 171–186.
2. Вильковский М. Б. Социология архитектуры. – М.: Русский авангард, 2010. – 592 с.
3. Гидденс Э. Устроение общества: Очерк теории структурации. – М.: Академ. Проект, 2003. – 528 с.
4. Гутнов А. Э., Лежава И. Г. Будущее города. – М.: Стройиздат, 1977. – 126 с.
5. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
6. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. – М.: Прогресс, 1977. – 306 с.
7. Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Ст. по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 472 с.
8. Меерович М. Г. Жилищная политика в СССР как средство социального управления (1917–1941) // Социол. исслед. – 2014. – № 1. – С. 95–101.
9. Наумова Е. Социология «градов» Л. Болтански и Л. Тевено и «режимы вовлеченности» в капитализм // Социол. обозрение. – 2014. – Т. 13, № 3. – С. 246–251.
10. Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2013. – 552 с.
11. Птичникова Г. Объекты глобальной архитектуры в пространстве российского города: проблема соответствия контексту // Архитектура и социальный мир. – М.: Прогресс – Традиция, 2012. – С. 250–264.
12. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – 132 с.
13. Скотт К. Идентичность и меняющаяся роль столиц в эпоху глобализации // Логос. – 2013. – № 4 (94). – С. 57–108.
14. Сомов В. А. Феномен советскости: историко-культурный аспект // Социол. исслед. – 2015. – № 2. – С. 12–20.
15. Тихомирова Е. Е., Чжао Ц. Когда жилище становится домом: смысловое наполнение в китайской и русской культурах // Вестн. Новосиб. гос. пед. ун-та. – 2012. – Т. 8, № 4. – С. 74–79.
16. Утехин И. В. Очерки коммунального быта. – М.: ОГИ, 2004. – 277 с.

17. Фёдоров В. В. Архитектурный текст: Очерки по восприятию и пониманию городской среды. – М.: ЛЕНАНД, 2016. – 160 с.
18. Чинь Фрэнсис Д. К. Архитектура: форма, пространство, коммуникация. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 399 с.
19. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
20. Эллард К. Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие. – М.: Альпина Паблишер, 2017. – 288 с.
21. Koolhaas R., Mau B. S, M, L, XL. – New York: Monacelli Press, 1997. – 1376 p.
22. Loiko O. P. The Cyberspace in relation to the cultural memory // Innovation Management and Education Excellence Vision 2020: Regional Development to Global Economic Growth. – Milan, 2016. – P. 68–73.
23. Negroponte N. The Architecture Machine: Toward a More Human Environment. – Cambridge: MIT. Press, 1973. – 164 p.
24. Nima Norouzi, Maryam Shabak, Mohamed Rashid Bin Embi, Tareef Hayat Khan The Architect, the Client and Effective Communication in Architectural Design Practice // Social and Behavioral Sciences. – 2015. – Vol. 172, 27 January. – P. 635–642.
25. Pellegri Giulia Survey and Drawing Representation of Architecture and Environment: Different Teaching Approach for Architect sand Engineers // Social and Behavioral Sciences. – 2015. – Vol. 174, 12 Fabruary. – P. 4090–4095.
26. Previc F. The Dopaminergic Mind in Human Evolution and History. – Cambrige: Cambridge University Press, UK, 2009. – 224 p.
27. Siagian Morida Social Space as People-gathering Tool // Social and Behavioral Sciences. – 2016. – Vol. 234, 31 October. – P. 265–270.
28. Watson Kelly J., Evans James, Karvonen Andrew, Wtitley Tim Capturing the social value of buildings: The promice of Social Return on Investment (SROI) // Building and Environment. – 2016. – Vol. 103, July. – P. 289–301.

References

1. Vayzer T. Egotsentrizm i intersub”ektivnost’ vo vzaimootnosheniyakh cheloveka i okruzhayushchey sredy [Egocentrism and intersubjectivity in relationship between humans and the environment]. *Logos [Logos]*, 2014, vol. 97, no. 1, pp. 171-186. (In Russ.).
2. Vil’kovskiy M.B. *Sotsiologiya arkhitektury [Sociology architecture]*. Moscow, Russkiy avangard Publ., 2010. 592 p. (In Russ.).
3. Giddens E. *Ustroenie obshchestva: Ocherk teorii strukturatsii [Dispensation of society: outline of the structuration theory]*. Moscow, Akademicheskiy Proekt Publ., 2003. 528 p. (In Russ.).
4. Gutnov A.E., Lezhava I.G. *Budushchee goroda [The future of the city]*. Moscow, Stroyizdat Publ., 1977. 126 p. (In Russ.).
5. Ikonnikov A.V. *Khudozhestvennyy yazyk arkhitektury [The artistic language of architecture]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 175 p. (In Russ.).
6. Le Korbyuz’e. *Arkhitektura XX veka [Architecture of the XX century]*. Moscow, Progress Publ., 1977. 306 p. (In Russ.).
7. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat’i: v 3 tomakh. Vol. 1. Stat’i po semiotike i topologii kul’tury [Selected articles in 3 volumes. Vol. 1. Articles on semiotics and cultural topology]*. Tallin, Aleksandra Publ., 1992. 472 p. (In Russ.).
8. Meerovich M.G. Zhilishchnaya politika v SSSR kak sredstvo sotsial’nogo upravleniya (1917–1941) [Soviet Union housing policy as a means of social control (1917–1941)]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Research]*, 2014, no. 1, pp. 95-101. (In Russ.).
9. Naumova E. Sotsiologiya “gradov” L. Boltanski L. Teveno i “rezhimy vovlechennosti” v kapitalizm [Sociology of “grads” L. Boltanski and L. Thévenot and “modes of engagement” in capitalism]. *Sotsiologicheskoe obozrenie [Sociological Review]*, 2014, vol. 13, no. 3, pp. 246-251. (In Russ.).
10. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoy kul’ture XIX-XX vekov [Landscape metaphysics. Communication strategies in the philosophical culture of XIX-XX centuries]*. Moscow, Kanon+ROOI “Reabilitatsiya” Publ., 2013. 552 p. (In Russ.).
11. Ptichnikova G. Ob”ekty global’noy arkhitektury v prostranstve rossiyskogo goroda: problema sootvetstviya kontekstu [Global architecture objects in space of the Russian city: the problem of the fitting in the context]. *Arkhitektura i sotsial’nyy mir [Architecture and social peace]*. Moscow, Progress Traditsiya Publ., 2012, pp. 250-264. (In Russ.).
12. Revzin G. *Ocherki po filosofii arkhitekturnoy formy [Essays on the architectural form philosophy]*. Moscow, OGI Publ., 2002. 132 p. (In Russ.).
13. Skott K. Identichnost’ i menyayushchayasya rol’ stolits v epokhu globalizatsii [The identity and the changing role of capital cities in the era of globalization]. *Logos [Logos]*, 2013, no. 4, pp. 57-108. (In Russ.).

14. Somov V.A. Fenomen sovetskosti: istoriko-kul'turnyy aspekt [Sovietness phenomenon: historical-cultural aspect]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Studies]*, 2015, no. 2, pp. 12-20. (In Russ.).
15. Tikhomirova E.E., Chzhao Ts. Kogda zhilishche stanovitsya domom: smyslovoe napolnenie v kitayskoy i russkoy kul'turakh [When home becomes a house: semantic content in Chinese and Russian cultures]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Novosibirsk State Pedagogical University Bulletin]*, 2012, vol. 8, no. 4, pp. 74-79. (In Russ.).
16. Utekhin I.V. *Ocherki kommunal'nogo byta [Communal life essays]*. Moscow, OGI Publ., 2004. 277 p. (In Russ.).
17. Fedorov V.V. *Arkhitekturnyy tekst: Ocherki po vospriyatiyu i ponimaniyu gorodskoy sredy [Architectural Text: Essays on the perception and understanding of the urban environment]*. Moscow, LENAND Publ., 2016. 160 p. (In Russ.).
18. Chin' Frensis D.K. *Arkhitektura: forma, prostranstvo, kommunikatsiya [Architecture: form, space, communication]*. Moscow, ACT, Actrel Publ., 2005. 399 p. (In Russ.).
19. Eko U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Lack of structure. Introduction to semiology]*. St. Petersburg, Petropolic Publ., 1998. 432 p. (In Russ.).
20. Ellard K. *Sreda obitaniya: Kak arkhitektura vliyaet na nashe povedenie i samochuvstvie [Habitat: how architecture affects our behavior and health]*. Moscow, Al'pina Pablisher Publ., 2017. 288 p. (In Russ.).
21. Koolhaas R., Mau B. *S, M, L, XL*. New York, Monacelli Press. 1997. 1376 p. (In Engl.).
22. Loiko O.T. The Cyberspace in relation to the cultural memory. *Innovation Management and Education Excellence Vision 2020: Regional Development to Global Economic Growth*. Milan, 2016, pp. 68-73. (In Engl.).
23. Negroponte N. *The Architecture Machine: Toward a More Human Environment.* Cambridge, MIT. Press, 1973. 164 p. (In Engl.).
24. Vima Norouzi, Maryam Shabak, Mohamed Rashid Bin Embi, Tareef Hayat Khan The Architect, the Client and Effective Communication in Architectural Design Practice. *Social and Behavioral Sciences*, 2015, vol. 172, 27 January, pp. 635-642. (In Engl.).
25. Pellegri Giulia Survey and Drawing Representation of Architecture and Environment: Different Teaching Approach for Architect sand Engineers. *Social and Behavioral Sciences*, 2015, vol. 174, 12 Fabruary, pp. 4090-4095. (In Engl.).
26. Previc F. *The Dopaminergic Mind in Human Evolution and History*. Cambrige Cambridge University Press, UK, 2009. 224 p. (In Engl.).
27. Siagian Morida Social Space as People-gathering Tool. *Social and Behavioral Sciences*, 2016, vol. 234, 31 October, pp. 265-270. (In Engl.).
28. Watson Kelly J., Evans James, Karvonen Andrew, Wtitley Tim Capturing the social value of buildings: The promice of Social Return on Investment (SROI). *Building and Environment*, 2016, vol. 103, July, pp. 289-301. (In Engl.).

УДК 008+745/749

ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРЕДМЕТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Беляева Ольга Александровна, старший преподаватель, кафедра декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

Орнамент представляет собой очень древнюю знаковую систему, выступающую в качестве определенного средства выражения мировоззрения, верований и обычаев. Именно в орнаментации сохранились культурные и ценностные ориентиры народа. Для характеристики формирования визуального языка авторы используют предметы материальной культуры, осуществляя ретроспективный анализ орнаментации предметов декоративно-прикладного искусства русских Западной Сибири конца XIX – начала XX века. В исследовании применяется семиотический подход, показано значение изучения особенностей визуального языка для определения специфики национальной культуры. Кроме того,

исследуются закономерности вхождения символов в знаковую структуру. Орнамент на вещах рассмотрен с позиции функционального значения, когда знаки в зависимости от типа и характера системы, в которую они входят, могут быть вариативными. В работе определены визуальные архетипы (общепринятые символы), входящие в круг приоритетных и являющиеся фундаментом для формирования структуры. И, наконец, ярко выделяется группа предметов, орнаментированных текстами религиозного и светского характера.

Ключевые слова: символ, знак, язык, орнамент, изображение, декоративно-прикладное искусство.

THE SYMBOLIC SIGN LANGUAGE OF ORNAMENTAL CULTURE IN ARTS AND CRAFTS PRODUCTS

Belyaeva Olga Aleksandrovna, Sr. Instructor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

Minenko Lyudmila Vladimirovna, PhD of Culturology, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

The article is devoted to the study of symbolic sign language in arts and crafts by the example of ornamentation of objects of decorative and applied art of the Russians in Western Siberia in the XIX - early XX centuries. Attention to the topic is due to the need to study various aspects of the visual language that can contribute to the disclosure of the spiritual life of the Russian population. The goal is to reveal the structure of visual language formation. As the visual language acts as a conduit, intermediary and certain means of modeling (idealization), reflecting not only reality, but interpreting it, creating some special reality of significant aspects. Such concepts as a sign, symbol, archetype as applied to visualization in arts and crafts are considered. The main religious and philosophical attitudes characterizing the selection of symbols and signs are singled out. On the basis of the analysis of ornamentation and function of a thing, general and specific characteristics in traditional culture are traced. During the study of the symbolic sign language, it was established that the thing creates a precedent for the emergence of a structure. In addition, the conditions and criteria created by the thing under which the symbols and signs are selected. The visual archetypes (common symbols) are included with the priority circle, being the foundation for the formation of the structure. And, finally, an outstanding distinguished group of objects ornamented with texts of a religious and secular nature, their manifestation is explained by the orientation toward a certain simplicity or transparency in availability of the information flow. The ornament on a thing is considered from the point of view of functional meaning, where the signs, depending on the type and nature of the system which they belong, can have variability, that means the sign is characterized by variability (transformation).

Keywords: symbol, sign, language, ornament, image, arts and crafts.

В XX веке в науке возрастает интерес к анализу изображений и орнаментации на предметах материальной культуры как к этнографическому источнику, а также к вопросам, касающимся символов и знаков, наполняющих смысловое пространство народного искусства. Орнамент в данных исследованиях рассматривается как явление, постоянно трансформирующееся, отражающее своеобразие разных этнических групп. Визуализация знаков и символов не только отражает определенные ценности, но интерпретирует их, создавая особую реальность. Именно поэтому исследования данного вопроса развиваются на базе использования языка как культурного кода и как средства, коммуникативного процесса. Исследование знаково-символического языка позволяет выявить ценностную детерминанту, обусловливающую появление в структуре культуры определенных символов и знаков как универсальных информационных «заместителей» в коммуникативном процессе. Такое исследование на материале орнаментации в декоративно-прикладном искусстве дает возможность: во-первых, выявить критерии и факторы отбора элементов в знако-

вый аппарат; во-вторых, позволяет проанализировать природу визуальных знаков, поскольку в традиционной культуре в различных культурных артефактах наиболее ярко проявляется символическое основание, начиная с предметов, окружающих человека и заканчивая его социальным пространством.

В данной статье ставится задача раскрыть структуру формирования визуального языка в декоративно-прикладном искусстве, поскольку язык культуры как универсальный инструмент осмысления реальности обладает функциями коммуникативной системы в целом – фиксации, хранения, обмена и трансляции информации. Визуальный (изобразительный) язык выступает также в качестве проводника, посредника и определенного средства моделирования смыслов. Американский философ Ч. С. Пирс рассматривал язык как посредника в решении задачи сохранения целостности мирового устройства. Подобное понимание выводит язык в плоскость «триадических» отношений между знаком, объектом и интерпретантом. Таким образом, язык выступает в роли посредника-репрезентанта определенных свойств и понимается как инструмент познания. Возникновение языка функционально связано с необходимостью фиксации события или факта в соответствии с духовными ценностями, религиозными воззрениями социума.

Итак, язык – это, прежде всего, система типовых функциональных форм (знаков), порождаемых обществом. Рассматривая знаково-символический язык в декоративно-прикладном искусстве, охарактеризуем базовые понятия, такие как знак и символ – ключевые в терминологическом поле. Знак – это объект, выступающий в качестве заместителя другого предмета или события, используемый для хранения и передачи информации о них. Рассматривая специфику визуального языка в изобразительном искусстве, нужно отметить его сходство с естественным языком, в котором концепт находится в бинарном отношении с означающим. Означаемое – это, прежде всего, проекция предмета в визуальный знак, фиксирующая его содержание. Означающее – комбинация значимых единиц образа. Однако стоит заметить, что «знаки, указывающие на один и тот же объект, не обязательно имеют те же десигнаты, поскольку то, что учитывается в объекте, у разных интерпретаторов может быть различным» [9, с. 40]. Поэтому если знак в одном случае может направлять внимание интерпретатора на объект, то в другом случае – отсылает интерпретатора к значимым признакам этого объекта.

Таким образом, вариативность визуализации знаков обусловлена конституирующими факторами системы: если меняются условия событий, то меняются и значимые единицы. Принцип изменчивости не означает, что форма случайна или произвольна. В ее основе заложены функции фиксации определенных качеств и черты, основанные на константном отношении к заменяемому объекту [4, с. 289].

Символ есть субъективное отражение действительности, совокупность сознательного и бессознательного, а также, рационального и иррационального. Как отмечал немецкий философ Ф. В. Шеллинг, выражение идеи осуществляется в символической реальности, что приводит к появлению абсолютной символической формы. Искусство, прежде всего, это результат отображения абсолютного в особенном, где источником для символического в визуализированной системе выступает мифология – «абсолютная поэзия», «необходимое условие» [11, с. 73–106]. Искусство – это внешняя форма, формирующаяся на выявляемых им представлениях и качествах, отображаемых в значении. Фундаментом в формировании символа становится образ, что, по мнению Н. Д. Арутюновой, приводит к «семиотическому концепту знака». Символ же выражает абстрактное содержание образа. Символ, обладающий автономностью, рассматривается как связующее между образом и знаком, он призван обозначить реальность: «стать символом значит приобрести определяющую жизнь человека или коллектива людей функцию, властно диктующую выбор жизненных путей и моделей поведения» [1, с. 337–338]. Поэтому символ имеет размытый смысл, он состоит из означаемого и означающего, а также связующего между ними. Символу не свойственна коммуникативная функция, он направлен на создание универсальной (общей) модели поведения. Для Ч. Пирса, символ – это одна из разновидностей знака [6, с. 96]. Значение же символа зависит от характера «переживаний» как проекции какого-либо явления.

Культура включает множество ключевых понятий, фиксируя как материальные, так и духовные ценности человека и общества. В исследовании знаково-символического языка целесообразно отметить и такое понятие, как визуальный архетип (общепринятые символы). Согласно К. Г. Юнгу, архетип – это совокупность ценностей и идей, проявляющихся в «формах», унаследованных человеком от его предков посредством знаковых систем. Визуальный архетип формируется из первообразов, проецируемых человеческим сознанием и продуцирующих онтологические и аксиологические элементы, которые ориентированы на восприятие мира [14, с. 131]. Иначе говоря, важнейшей составляющей архетипа является образ (структурированная система знаний), отражающий обобщенный опыт поведения и мышления человека, систему ценностей социума. В свою очередь, архетипические образы наиболее активно проявлялись в фольклоре, в мифах и т. д. Визуальный архетип имеет достаточно устойчивую конструкцию, благодаря которой традиционная культура сохраняет прочность, к которой можно отнести базовые символы, входящие в структуру орнамента или изображений на предметах декоративно-прикладного искусств, такие как «земля», «небо», «вода», проецируемые в виде точек, линий, ромбов, крестов и др.

Рассмотрим семантику и эволюцию символов, наиболее важных и наиболее общих в декоративно-прикладном искусстве, – символов, связанных со стихиями, зооморфных символов, символику народного жилища, одежды, символов в орнаментах вещной культуры. В древности вода была одной из наиболее почитаемых стихий природы. Живущие в Сибири кеты, считали, что умершего следует хоронить близ реки. В числе археологических памятников древних культур есть сосуды, чаши, которые не были предназначены для того, чтобы служить бытовой посудой. Их поверхность покрыта символическими знаками, обильной орнаментацией. Эти сосуды предназначались для ритуальных действий, обусловленных религиозным отношением к воде. К такого рода древним ритуалам восходит нынешнее выражение «испить свою чашу». Значимость воды как священной стихии в настоящее время выражается в омовении покойника и обряде крещения. Символом, связанным с водой и дождем во многих культурах, являлась лягушка. Ее превращение из икринки в головастика, а затем в существо, способное жить на суше, **с рудиментарными человеческими чертами**, служит символом преображения, трансформации. В качестве символа земли лягушка изображается на бубнах шаманов. В декоративно-прикладном искусстве мотив лягушки встречается в вышивке на полотенцах старообрядцев.

Множество атрибутов и символов имела богиня неба. Известна ее функция в качестве покровительницы прядения, конечным результатом которой является ткань – атрибут богини неба, как и символический белый цвет. Отсюда магическое значение белой ткани в одежде жрецов, в тканях свадебной и похоронной обрядности. С белым цветом у многих народов (алтайцев, телеутов, шорцев, марийцев) связано священное дерево – береза и береста. Белая ткань выполняла обереговую функцию. Окрашенная ткань теряла способность защищать, так как в ней была нарушена связь между богиней и ее отражением в конкретном предмете.

В древности о многом говорил пояс. Пояс как образ и символ был настолько значим, что не затерялся в традиционном народном знании. Он являлся не только сакральным предметом, но и свидетельствовал о социальном статусе его носителя. Пояс был символом власти, передавался по наследству, считался главным знаком воинского достоинства. Пояс был центром вертикальной структуры человека, местом соединения сакрального верха и материального телесного низа. Пояс образовывал круг на теле человека, с него начиналась жизнь и им заканчивалась. Он служил в древности кошельком, защитой и украшением. Ему было приписано множество символических значений. Не была редкостью и поясная сумочка для разной мелочи, называлась она «карман». Позднее пояс рассматривался как символ радуги, опоясывающей землю после того, как она приняла небесное молоко – дождь. Сегодня опять вернулись поясные сумочки-карманы, но уже утратив свою функцию оберега.

Обратимся к некоторым моментам формирования знаковой системы на примере орнаментации предметов декоративно-прикладного искусства русских Западной Сибири, и попытаемся выявить ее основные принципы структурирования, а также вернемся к *поясу* как древнейшему и

распространенному элементу мужского и женского традиционного костюма. Существенное влияние на форму (ширину и длину) вещи оказывал характер одежды: для подпоясывания верхней одежды использовали широкие пояса – «кушаки», для подпоясывания нательных рубах – узкие «опояски». Как элемент традиционного костюма пояс наделен различными аспектами бытия – как утилитарного, так и символического значения, отражающего мировоззренческие представления. Наравне с бытовой функцией, пояс заключал в себе магическую и религиозную компоненты. К примеру, у староверов пояс, как и крест, должны присутствовать в костюме с момента крещения: «ходить без пояса так же грешно, как и без креста»; «ходит как в Татарии, без креста, без пояса»; «без пояса Богу не молятся» [10, с. 32; 12, с. 227]. Здесь очевидно, что пояс воспринимался как знак принадлежности к православию и равнозначен нательному кресту. Сакральное значение пояса проявляется в той важной роли, которую он играет в отборе и построении композиции.

Орнаментация и вещь взаимосвязаны между собой означаемым и означающим, что отражается в семантике, которая самореализуется как знаково-символический язык в процессе моделирования орнамента. В свою очередь, следует указать, что знаки и вещь, основываясь на «предметном» тождестве между собой, вне этих связей обладают автономностью. Предмет может функционировать самостоятельно, орнамент же является составляющим компонентом, повышающим не только семантическую, но и эстетическую нагрузку. Знаки, входящие в состав структуры орнамента, отбираются тем культурно-историческим контекстом, в котором они функционируют.

Структура орнаментации может состоять как из отдельных знаков, так и композиций, построенных по принципу раппорта. В то же время встречаются композиции с использованием одного символа. В орнаментации конца XIX – начала XX века прослеживается преобладание геометрических мотивов, которые можно рассматривать как базовые (общепринятые) архетипические символы на протяжении всей истории в традиционных культурах различных этнических групп. Геометрические знаки, игравшие важную роль в композиции, несли большую смысловую нагрузку. Среди них следует отметить такие знаки, как: треугольник, ромб, крест и производные от них: «крюки», «крюки с крестами на концах», «репьи» и т. д.

Обращаясь к геометрическим фигурам, встречающимся на предметах материальной культуры, попытаемся рассмотреть их символику и выяснить, какие явления они отображали первоначально, на раннем историческом этапе, поскольку каждый исторический период оставлял свой след в знаково-символическом языке, трансформируя визуальную проекцию. Так, например, визуальное отображение ромба и его производных (ромб с точками, ромб с крюками и т. д.) в первобытном искусстве формируется на основе отображения естественных природных форм. Он часто встречается в орнаментации одежды, бытовой утвари. В композициях на полотенцах русских Алтая часто встречаются изображения крупного ромба с крючками (верхней и нижней вершинах), который имел космический характер, что и делало его заменителем модели мира. В узоре часто подчеркивали четыре угла и центр (сакральные зоны). В обиходе этот знак называли «лягушка», «жаба», в таких названиях сохранились тотемические представления о Космосе в зооморфном виде «лягушки» – творце Вселенной. Наиболее распространенным является предположение, что изображение больших лучистых ромбов представляет собой изображение небесных светил. Ромбо-точечный узор, в свою очередь, был неотделим от магических верований, его связывали с силами плодородия, поэтому он часто присутствовал на предметах, связанных со свадебным ритуалом. Эта идея предстает в двух проекциях: как символ плодородия и как плодовитость земли (каравай хлеба, подстилание соломы и т. п.). Существует мнение, что дуальную символику ромб получил в земледельческо-скотоводческий период, когда в религиозной сфере происходит формирование аграрного культа. Как утверждает академик Б. Рыбаков, «ромбический узор объединил в глазах первобытного охотника два важных понятия: мамонта (источник жизни, сытости) и священное изображение женщины (символ плодовитости)» [8, с. 130]. Несомненно, что указанные характеристики относятся к наиболее древним явлениям в традиционном искусстве. Однако символика ромба имеет различную нагрузку у разных этнических групп, в разные исторические перио-

ды. С помощью образа произошло слияние воедино различных символических характеристик, основанных на эквивалентности и тождественности семантических отношений между знаком и вещью. Итак, живучесть знака и его первоначальная значимость проецируется в орнаментации. Одним из видов узорного ткачества сибирских крестьянок было изготовление ковров. Тюменские ковры отличались черным фоном и традиционным орнаментом – геометрическим, ромбовидным. В сибирских тканых изделиях, кружеве и вышивке были распространены «крюшные», узоры, состоящие из косого креста с крюками. Геометрическим орнаментом украшались сибирские прялки. В его мотивах часто встречаются солярные знаки – изображение солнца, символа тепла, света.

Орнаментация предметов материальной культуры русского населения Западной Сибири показывает, что здесь в прошлом бытовали общерусские и общеславянские традиции. Отдаленность от материнских традиций, межэтническое взаимодействие, экономическое развитие способствовали переосмыслению старых и появлению новых знаков и символов. Следует отметить и такой немаловажный факт в орнаментальной культуре как проецирование словесного текста в визуальный знак: «Да воскреснет Бог», «Живый в помощи»; «Крест на мне, крест во мне, крест на небесах, крестом подпояшусь. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь» [10, с. 34; 12, с. 271–272]. Встречаются пояса с наставлениями, именные и с поговорками: «Сия опояска принадлежит крестьянину Дементияну Васильевичу его чести Собенину»; «…Принадлежит Степониды Итовни Поляковыи…»; «Сей пояс Анне Семеновне. Носи не теряй клади не марай», «На память тому, кто рад сердцу моему»; «Сей пояс ткала Матрена Максимовна» [3, с. 215], [13, с. 108]. В большинстве случаев надписи занимают центральное место, в виде отдельных знаков, обрамленных незначительными орнаментальными дополнениями, также встречаются комбинированные композиции с геометрическими знаками. В данном случае надписи проецируются не как форма некоего кода, а как определенные сообщения. Следовательно, в рамках визуализации, оно направлено на интенсификацию информационного потока – за счет раскрытия смысла без привлечения других механизмов конструирования семантических связей. Визуальная форма отображает особенности эпохи, таким путем происходит возникновение новых образов в знаково-символическом языке. Взаимодействие слова и образа вещи приводит к приращению семантических единиц, взаимно дополняющих друг друга. Знаково-символические тексты эксплицируют значимые факты, которые комментируют, усиливают или заостряют внимание субъекта на определенных смыслах. Использование различных знаков обеспечивает их единство в рамках вещи.

Обращает на себя внимание и тот факт, что вещь создает условия для возникновения структуры. Полифункциональность и полисемантичность традиционной вещи проявляет себя в момент взаимодействия с другими объектами действительности и самим человеком. Так, печь – главный предмет крестьянской избы – может выполнять различные функции в зависимости от конкретной ситуации. Например: (1) вещь как символ. Печь была вторым по значению «центром святости» в доме после красного «Божьего угла», центр мироздания, домашний очаг; (2) печь – маркер, положение печи, сакральный центр жилища. Не случайно родилось в народе выражение «начать от печки»; (3) печь – медиатор в обрядах. Сваха протягивала руки к печи, грея ладони, в какое бы время года это не происходило, призывая огонь себе в союзники. Новобрачную муж обводил трижды вокруг очага; (4) печь – оберег, выполнявший охранительную функцию. В недавнем прошлом у сибирских народов уголь и зола печи выполняли обереговую или очистительную функцию. Мешочек, с нашитой на нем пуговицей или бляхой, содержал уголь или золу домашнего очага, прикреплялся к шее и служил амулетом. В качестве толчка к формированию структуры и отбору знаков выступает исходная символика вещи, что создает обширный потенциал в формировании композиций [5, с. 212].

Материал на избранную нами тему знаково-символического языка в орнаментальной культуре русских Западной Сибири пока недостаточно изучен. Но, учитывая основные позиции исследователей орнаментов, а также сказанное авторами публикации, можно подвести некоторые итоги относительно функциональности знаково-символического языка «орнаментики».

1. Формирование «орнаментального» языка органично связано с предметным миром культуры. Вещь создает субстанцию для возникно-

вения системы символов и знаков. При наличии определенных условий естественным образом формируются критерии отбора знаков и символов. К таким критериям можно отнести социокультурные установки, жизненные ценности, традиции и религиозные факторы, поскольку знаково-символический язык, органично встроенный в жизнедеятельность человека, представляет определенные аспекты картины мира. Визуализация этих аспектов осуществляется посредством трансформации ценностных ориентиров в символы и знаки.

2. В традиционной культуре визуальный язык обладает функцией кодирования ценностных ориентиров. Он строится на основе двух аспектов – возможностей кодирования информации и ее функционирования в коммуникативном процессе. В первом случае построение проходит на уровне синтаксических отношений, конструирующих структуру орнамента. Эти отношения способствуют усложнению семантической нагрузки за счет производных ассоциативных вариаций. Визуализация знаков и символов в самых простейших формах показывает, что орнамент может быть формой ориентировки и классификации определенных мировоззренческих установок. Таким образом, в процессе реализации коммуникативной и гносеологической функций вещь и орнамент находятся в постоянном взаимозависимом движении.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 2-е изд., испр. – 896 с.
2. Голан А. Миф и символ. – М.: Руслит, 1993. – 372 с.
3. Лебедева А. А. Мужская одежда русского населения Западной Сибири (XIX – начало XX века) // Проблема изучения материальной культуры русского населения Сибири. – М., 1974. – С. 202–222.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 288–349.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Ст. Исслед. Заметки (1968–1992). – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – С. 151–276.
6. Пирс Ч. Логические основания теории знаков. – СПб., 2000. – 352 с.
7. Русакова Л. М. Традиционное изобразительное искусство крестьян Сибири. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1989. – 176 с.
8. Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Музей народного искусства. Художественные промыслы: сб. тр. НИИХП. – М., 1972. – Вып. 5. – С. 127–134.
9. Семиотика: антология / сост. Ю. С. Степанов; изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академия, 2001. – 702 с.
10. Фурсова Е. Ф., Афанасьева Ю. Ю. Пояса русских крестьян Сибири конца XIX – начала XX века: Типология и этнокультурная лингвистика // Гуманитарные науки в Сибири. – 2011. – № 3. – С. 32–35.
11. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
12. Шитова Н. И. Символика креста и молитвы в одежде уймонских старообрядцев // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2009. – № 4. – С. 271–274.
13. Шитова Н. И. Традиционная одежда уймонских старообрядцев. – Горно-Алтайск: РИО, 2005. – 112 с.
14. Юнг К. Г. Проблема души нашего времени. – М., 1994. – 336 с.

References

1. Arutyunova N.D. *Yazyk i mir cheloveka [Language and world of man]*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 896 p. (In Russ.).
2. Golan A. *Mif i simvol [Myth and Symbol]*. Moscow, Ruslit Publ., 1993. 372 p. (In Russ.).
3. Lebedeva A.A. Muzhskaya odezhda russkogo naseleniya Zapadnoy Sibiri (XIX – nachalo XX veka) [Men's clothing of the Russian population of Western Siberia (XIX – early XX century)]. *Problema izucheniya materialnoj kultury russkogo naseleniya sibiri [The problem of studying the material culture of the Russian population of Siberia]*. Moscow, 1974, pp. 202-222. (In Russ.).
4. Lotman Yu.M. Ob iskusstve. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [About art. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1998, pp. 288-349. (In Russ.).
5. Lotman Yu.M. *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki (1968–1992) [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside the thinking worlds. Articles. Research. Notes (1968-1992)]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2000, pp. 151-276. (In Russ.).

6. Pirs Ch. *Logicheskie osnovaniya teorii znakov [Logical foundations of the theory of signs]*. St. Petersburg, 2000. 352 p. (In Russ.).
7. Rusakova L.M. *Traditsionnoe izobrazitel'noe iskusstvo krest'yan Sibiri [Traditional fine arts of Siberian peasants]*. Novosibirsk, 1989. 176 p. (In Russ.).
8. Rybakov B.A. Proiskhozhdenie i semantika rombicheskogo ornamenta [The origin and semantics of rhombic ornament]. *Muzey narodnogo iskusstva. Khudozhestvennye promysly. Sbornik trudov NIIKhP [Museum of Folk Art. Artistic trades. Proceedings]*. Moscow, 1972, iss. 5, pp. 127-134. (In Russ.).
9. *Semiotika: antologiya [Semiotics: Anthology]*. Ed. Y.S. Stepanov. Moscow, Akademiya Publ., 2001. 702 p. (In Russ.).
10. Fursova E.F., Afanasyeva Yu.Yu. Poyasa russkikh krest'yan Sibiri kontsa XIX – nachala XX veka: Tipologiya i etnokul'turnaya lingvistika [Belts of Russian peasants in Siberia at the end of the 19th and beginning of the 20th century: Typology and ethnocultural linguistics]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri [Humanities in Siberia]*, 2011, no. 3, pp. 32-35. (In Russ.).
11. Shelling F.V. *Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]*. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p. (In Russ.).
12. Shitova N.I. Simvolika kresta i molitvy v odezhde uymonskikh staroobryadtsev [The symbolism of the cross and prayer in the clothes of the Uimon Old Believers]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of the Altai State University]*, 2009, no. 4, pp. 271-274. (In Russ.).
13. Shitova N.I. *Traditsionnaya odezhda uymonskikh staroobryadtsev [Traditional clothes of the Uimon Old Believers]*. Gorno-Altaysk, RIO Publ., 2005. 112 p. (In Russ.).
14. Yung K.G. *Problema dushi nashego vremeni [The problem of the soul of our time]*. Moscow, 1994. 336 p. (In Russ.).

УДК 659,125

ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФЭШН-ИЛЛЮСТРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МОДЫ И ДИЗАЙНА

Безрукова Екатерина Александровна, старший преподаватель, кафедра дизайна, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза дизайнеров России (г. Кемерово, РФ). E-mail: raduga-ket@mail.ru

Данная статья направлена на теоретическое осмысление фешн-иллюстрации как определенного вида уникальной графики и ее использования в художественно-творческой деятельности в мире моды – от истоков возникновения зарисовки человека в костюме до создания высокохудожественных графических произведений, выполненных в уникальных авторских техниках.

Понятие фешн-иллюстрации в современной культуре, ее типологические характеристики и функции рассматриваются на основе анализа особенностей художественной и социокультурной интерпретации образов костюма на разных исторических этапах в период с XVI по XXI век.

В статье исследуются варианты графического изображения образа костюма и условия их наиболее выразительного представления зрителю в модных журналах и альбомах. Фешн-иллюстрация рассматривается также как рекламная графика, в создании которой участвовали известные художники в области изобразительного искусства и дизайна. Отмечается ярко выраженное авторское начало в изображении модных иллюстраций с использованием компьютерных технологий и достижений современного дизайна. Таким образом, представлен анализ структуры, функций и выразительных средств фешн-иллюстрации, которые рассматриваются в контексте развития моды, дизайна, рекламы, в целом в сфере визуальной культуры.

Ключевые слова: фэшн-иллюстрация, рекламная графика, художники-иллюстраторы, графическое изображение костюма, дизайн костюма.

HISTORICAL AND TYPOLOGICAL FEATURES OF FASHION ILLUSTRATION IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF FASHION AND DESIGN

Bezrukova Ekaterina Aleksandrovna, Sr. Instructor, Design Department, Kemerovo State University of Culture, Member of Association of Designers of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: raduga-ket@mail.ru

In the modern practice of the fashion industry, commercial art and design, a special popularity is acquired by the synthesis of unique authentic graphics and the possibilities of computer technology. One of the most popular areas of modern design was the fashion illustration. It evokes great interest from the position of development of the world art culture and the modern style of the era.

This article is aimed at theoretical understanding the fashion illustration as a certain type of unique graphics and its use in artistic and creative activity in the fashion world from the origins of the sketch of a man in a suit to the creation of highly artistic graphic works completed in unique authentic techniques.

The article analyzes the concept of modern fashion illustration in three important key aspects: typological characteristics of such graphic image, what visual communication tools are used to create it, what role it plays in designing the fashion image, and what functions it performs in the modern fashion industry and design.

Thus, the concept of fashion illustrations in modern culture is expanding, its typological characteristics and functions are examined on the basis of analysis of the features of the artistic and sociocultural interpretation of the costume images at different historical stages in the period from the XXVI to XXI centuries.

The article explores the variants of the graphic image of the costume illustration and the conditions for their most expressive presentation to the viewer in fashion magazines and albums. The fashion illustration is also considered as advertising graphics, in which creation participated well-known artists in the field of fine arts and design. There is a clearly expressed author's beginning in the image of fashion illustration using the computer technologies and achievements of modern design.

Keywords: fashion illustration, advertising graphics, illustrators, graphic representation of the costume, costume design.

В современной индустрии моды и набирающем обороты коммерческом искусстве особую популярность приобретают практики синтеза уникальной графики и возможностей компьютерной графики. Одной из самых популярных сфер современного дизайна стала фэшн-иллюстрация. Популярность фэшн-иллюстрации среди молодых художников и дизайнеров, включение образов, созданных приемами фэшн-иллюстрирования в современную эстетику, вызывает интерес с позиции развития мировой художественной культуры и современного стиля эпохи.

Теоретическое осмысление фэшн-иллюстрации следует за взлетом практической работы в этой сфере. Исследования академического характера в этой области отсутствуют. Однако стремительное развитие практики фэшн-иллюстрирования и распространение ее в сфере дизайна, влияние приемов фэшн-иллюстрирования на молодежное искусство требуют научного осмысления данного явления в художественной культуре современности. Таким образом, изучение аспектов развития фэшн-иллюстрации в современном коммерческом искусстве и дизайне необходимо для осмысления особенностей креативных художественных практик, современного стиля и дизайна.

Приступая к разработке круга проблем, связанных с развитием фэшн-иллюстрации, необходимо проанализировать определение «фэшн-иллюстрации», а также выявить истоки и этапы ее развития в индустрии моды и дизайна Европы.

Термин «фэшн-иллюстрация» появился в русском языке на основе англоязычного аналога. Если перевести дословно с английского языка, то «fashion illustration» трактуется как модная иллюстрация. Надо отметить, что литературы, особенно научной, посвященной модной иллюстрации, недостаточно. Чаще всего можно встретить очень обобщенное определение понятия фэшн-иллюстрации, которое характеризуется как «жанр иллюстрации (графики или живописи), напрямую связанный с модой» [4]. Анализируя

данное определение, можно выявить три ключевых аспекта. Во-первых, источники определяют фэшн-иллюстрацию как изображение, связанное с модой, что совершенно справедливо акцентирует внимание на предмете изображения, которым является человеческая фигура в костюме. Во-вторых, в представленном определении обобщенно охарактеризована функция фэшн-иллюстрации. Обозначается связь с модой, однако не указывается, на каком этапе создания модного образа создается фэшн-иллюстрация, какую роль она играет в проектировании модного образа или костюма. В-третьих, жанр фешн-иллюстрации почему-то ограничивается только графикой и живописью. В этом случае упускаются из вида фотография, компьютерная графика и другие современные средства визуальной коммуникации. Таким образом, данное, весьма распространённое определение нуждается в уточнении. В частности, необходимо охватить спектр функций фэшн-иллюстрации в современной индустрии моды и дизайне.

Самой общепринятой функцией фэшн-иллюстрации является эскизное графическое изображение образа модного костюма, фиксирующее общий замысел модельера. Таким образом, фэшн-иллюстрация – это современное название профессиональных эскизов (выполненных самим художником-модельером), характеризующее один из первых этапов создания образа новой коллекции. Однако современное понимание фэшн-иллюстрации не исчерпывается только эскизами образа модного костюма. Чтобы выявить сущность понятия фэшн-иллюстрации необходимо рассмотреть особенности этапов креативного акта художника-модельера, а также его восприятие в современной визуальной культуре.

О. Н. Лагода в своей статье особенно подчеркивает, что «иллюстрации используются для передачи эмоционального состояния костюма как произведения искусства… Иллюстрации объясняют и декорируют текстовые смыслы каталогов, журналов» [3].

Процесс работы над коллекцией модного костюма от замысла до его воплощения – достаточно трудоемкий. В книге «Дизайн костюма» авторы отмечают, что «художественный эскиз представляет собой материализацию живой мысли художника», фиксирует замысел модельера и намечает технологическое его воплощение. Авторы также подчеркивают, что такой эскиз «должен обладать достаточной художественной выразительностью, так как только в этом случае замысел модельера может дойти до зрителя» [1, с. 251]. Этот этап создания модного образа позволяет сохранить саму креативность творческого акта и потому так дорог не только самому модельеру, но и ценителям его творчества. Конечно модельер, дизайнер контролирует весь процесс создания модной коллекции, но только эскизы, выполненные его рукой, хранят мастерство рисовальщика и колориста. Таким образом, роль эскиза фигуры в костюме в процессе создания модной коллекции значительна как для технологического воплощения модели костюма, так и для характеристики особенностей индивидуального почерка модельера или дизайнера костюма. Однако в этой роли эскиз костюма не расширяет свое значение до принятого сейчас понятия фэшн-иллюстрации. Корни расширения границ эскиза костюма и введения понятия фэшн-иллюстрация следует искать в этапах развития практики фэшн-иллюстрирования в контексте тенденций популярности практик дизайна в массовой культуре общества.

Таким образом, фешн-иллюстрацию в широком смысле можно определить как любое изображение, позволяющее в визуальной форме представить, репрезентировать и художественный замысел дизайнера-модельера, и технологические этапы создания объектов моды, и выполненные в материале костюмы и их коллекции.

Связь фэшн-иллюстрации и моды в ее художественном и социальном контексте необходимо выявить посредством описания исторических форм фэшн-иллюстрации, сложившихся в европейской художественной культуре. Зарождение фэшн-иллюстрации приходится на период географических открытий и исследований. В культуре Европы XV–XVI веков усиливаются национальные особенности, отражение которых запечатлел национальный костюм и аристократическая мода. Открытие новых земель, усиление межкультурной коммуникации, обусловленной как экономическими, так и политическими особенностями Позднего Возрождения стимулирует интерес к моде разных стран. Распространение модных тенденций того или иного европейского государства являлось признаком роста его политического и экономического могущества. Трансляторами национальных модных тенденций и

прообразами первых фешн-иллюстраций явились гравюры, на которых мастера изображали дам и кавалеров в платьях модных фасонов или образчиках национальных костюмов. Таким образом, подобные гравюры выполняли, в первую очередь, информационно-познавательную функцию, поскольку точная передача особенностей национального костюма, внимание к его деталям преобладают над художественным своеобразием графического листа. Художественные особенности гравюр подобного рода опираются на эстетику печатной графики Позднего Возрождения. Фигура человека в костюме трактована статично, однако с соблюдением классических пропорций. Художественная форма и преобладание информационно-познавательного аспекта сохраняются в гравюрах подобного рода и на протяжении XVII века. Однако уже в XVII веке трактовка образа человека в костюме приобретает эмоциональную окраску, что создает чувственный контекст ранее статичному и замкнутому образу.

Во второй половине XVII века сделан еще один шаг, позволявший увеличить распространенность модного образа, посредством иллюстрации. Таким шагом стал выход во Франции специализированных журналов с иллюстрациями модных фасонов. Кроме самих иллюстраций, выполненных по-прежнему в технике гравюры, на страницах журналов размещались описания моделей, адреса парижских портных. Статично размещенные на листе фигуры уступили место сценкам из нескольких фигур, объединенных общей эмоциональной характеристикой образов. Журнальный формат издания диктовал продуманное оформление листов и связывание иллюстрации и текста.

Обобщая изменения, происходящие во второй половине XVII века в области иллюстрирования новых модных тенденций, необходимо отметить расширение социальной значимости этих журналов. Сборник иллюстраций модных фасонов должен не только «рассказать» о костюме, но и подтвердить принадлежность владельца этого журнала к высшему сословию общества. Рассуждать о моде, создавать моду, развивать вкус посредством опубликованных модных гравюр – все это приняло форму «нового светского развлечения». Примечательно, что кроме журналов в быту получили популярность «альбомы с вклеенными вырезками модных иллюстраций, сопровождаемых клочками ткани и списком будущих покупок» [2, с. 8], которые следует интерпретировать и как практический материал для создания индивидуального образа и как практику вхождения модных фасонов в повседневность светского общества.

Популярность журналов, гравюр с модными образами во второй половине XVII века явилась косвенным свидетельством интереса к изображению костюма и зарождением моды. В XVIII веке мода обрела свои основные компоненты. Во Франции, Англии и Италии приобрели популярность мастерские по изготовлению платья на заказ. Модная одежда расширила знаковую функцию принадлежности к высокому социальному статусу. Зарождающиеся капиталистические отношения увеличивают количество потенциальных покупателей модной одежды и стимулируют переход мастерства моделирования костюма в механизированное производство. Достаточно быстрая смена моды в светском обществе и охват модными тенденциями представителей среднего класса стали также хорошим стимулом для развития этой индустрии.

В XIX веке быстрыми темпами развивается издательское дело, и периодические издания теперь включают не только гравюры с изображением и описанием модного платья. В наиболее популярных журналах освещались современные проблемы искусства, литературы, политики, положение дел в торговле и промышленности. Модная иллюстрация XVIII–XIX веков была призвана заинтересовать покупательниц, разрекламировать фасон или мастерскую по изготовлению платья. Фактически иллюстрация получила еще одну функцию – рекламирование образа жизни, формирование представления об определенном притягательном для большинства читателей эталоне красоты и стиле жизни.

Женский образ в гравюрах этого периода преобразился. Если в начале XVIII века изображаемая в костюме дама трактовалась идеализированно, вне современного социального контекста, то во второй половине XIX века модница со страниц журнала превратилась в современную светскую львицу. Изменились требования к изображению костюма. В XIX веке техника тиражирования гравюры позволяла донести до зрителя точную детализацию фасона платья и его колорит. При композиционном расположении фигуры ху-

дожники стали чаще придавать ей такие позы и ракурсы, которые позволяли рассмотреть фасон платья с разных сторон.

Говорить о фэшн-иллюстрации в ее современном понимании следует применительно к иллюстрациям образов модных тенденций рубежа XIX–XX веков. В этот период происходят масштабные преобразования во всех профессиональных сферах деятельности. Кроме того, рубеж XIX–XX веков ознаменован началом формирования массового общества. Интенсивность художественной жизни начала XX века создает уникальный ореол креативности вокруг художников и тонких интерпретаторов современного стиля. Многочисленные модные журналы для публикации авторских графических листов приглашают широко известных художников, таких как Сальвадор Дали, Эрте, Лев Бакст, Густав Климт, Альфонс Муха и мн. др. Созданные в их произведениях образы олицетворяют собой авторское понимание стиля, образа жизни и образа мыслей женщины, современного идеала красоты. В этот период формируется стилевая система модерна и последующего за модерном и близкого к нему по принципам формообразования стиля «Ар Деко». В графической манере подачи образов преобладают объемно-пластические или, наоборот, подчеркнуто плоскостно-геометрические решения. Многообразие графических приемов и техник обусловлено интенсивностью творческих процессов, выраженностью авторского начала в искусстве и техническими возможностями полиграфии. Показательно, что ярко выраженное авторское начало фэшн-иллюстрации рубежа XIX–XX века и первой трети XX века отразилось на характере интерпретации одежды. Костюм стал дополнять образ эмоционально, через эстетику свободных драпировок, орнамент ткани и подчеркнутый современный фасон. Стилистика и принципы формообразования, применяемые в иллюстрациях конца XIX – первой трети XX века, а также ориентация на социокультурные аспекты развития моды позволяют говорить о развитии фэшн-иллюстрации в контексте графического дизайна. Дальнейшее развитие фэшн-иллюстрации, расширение ее видов также проходит в рамках становления и развития дизайна и – шире – художественной культуры массового общества. Большой вклад в обогащение эстетики фэшн-иллюстрации начала XX века внесли Чарльз Дан Гибсон, Поль Ирибе, Жорж Барбье, Коль Филипс, Эдуард Бенито Рут Сигрид Графстром.

В середине XX века в сферу фэшн-иллюстрации вторгается фотография. Авторский стиль, мастерство графического решения, свобода в интерпретации образа уступают место приемам фотографии и киноиндустрии. Тем не менее графическая эстетика фэшн-иллюстрации продолжает существовать. Такие фэшн-иллюстраторы, как Рене Буше, Рене Грюо, Кеннет Пол Блок, Ирвин Кросфвейт, Кэролайн Смит нашли применение своему дарованию в сфере рекламы.

Тенденция обращения к мастерству авторского графического исполнения наметилась в 1980–1990-е годы, когда эстетика гротеска, минимализма и техницизма в фэшн-иллюстрации потеряла свою притягательность. Наиболее яркими мастерами фэшн-иллюстрации этого периода стали Стивен Стипельман и Джордж Ставринос. Рубеж XX – начала XXI века отмечен еще одним важнейшим с точки зрения расширения технических возможностей дизайнера нововведением – появлением цифровой фотографии и компьютерной графики. Ярким примером соединения графического мастерства и широких технических возможностей фэшн-иллюстратора может служить творчество Дэвида Даунтона, которого называют «современным классиком fashion-иллюстрации» [4].

В наши дни фэшн-иллюстрация поражает своим разнообразием. Все накопленное за историю фэшн-иллюстрации сейчас востребовано, строгих рамок и ограничений не существует, а доступность компьютерных технологий придаёт модной иллюстрации особую эстетику смешения стилей и направлений. Это можно наблюдать в книгах-альбомах Блэкмен «100 лет Моды в иллюстрациях» (2013) [2], Л. Боррелли «Fashion illustration now» (2003) [6] и «Fashion illustration next» (2005) [5], предоставляющих широкий иллюстративный материал. Кроме того, во многих интернет-источниках рассматриваются темы, посвященные современной модной иллюстрации и ее ярким представителям [7].

Подводя итог историческому обзору развития фэшн-иллюстрации, необходимо обозначить основные аспекты ее эволюции. Истоком иллюстрации явилась потребность в фиксировании форм костюма. Фиксирование особенностей форм или фасонов костюма обусловлено эле-

ментарной познавательной функцией, а также функцией распространения модных тенденций. С XVI до XIX века иллюстрации фигур в костюмах выполняли в технике гравюры. Трактовка фигуры с XVI до XIX века изменялась, следуя за ростом технических возможностей печатной графики и коррелируя с социальными изменениями. С конца XIX века фэшн-иллюстрация расширяет свое функциональное назначение и вырастает от статичной, строго функциональной гравюры до жанра уникальной графики. Расширение функций фэшн-иллюстрации и технических возможностей художника оказывают воздействие на расширение круга визуального воплощения человеческой фигуры в костюме.

Современная практика дизайна позволяет расширить применение фэшн-иллюстрации. Модный образ современного человека в костюме, созданный на основе синтеза графического мастерства и приемов компьютерной графики, по-прежнему задают тон эстетике периодических журналов о моде. Публикация в современных журналах фэшн-иллюстраций известных дизайнеров определяет стилевое решение журнала или формирует имидж новой коллекции одежды. Но в то же время размещение фэшн-иллюстраций в журнале может приобрести исключительно декоративный характер, не выражая никакой концептуальной идеи. В целом следует отметить, что следствием широких возможностей технологий печати и приемов компьютерного дизайна образ, созданный фэшн-иллюстратором, становится мотивом, украшающим поверхность предмета, принтом на ткани, обуви, аксессуарах, рекламным образом бренда. Фотография, придя в индустрию моды, быстро завоевала лидирующие позиции в иллюстрировании модных образов. Однако уникальность авторского образа и ярко выраженное графическое мастерство художника позволяет сохранять фэшн-иллюстрации свои лидирующие позиции в современном графическом дизайне и намечает возможности дальнейшего развития эстетики иллюстрирования образа человека в костюме.

Литература

1. Бердник Т. О., Неклюдова Т. П. Дизайн костюма. – Ростов н/Д.: Феникс, 2000. – 448 с.
2. Блэкман К. 100 лет Моды в иллюстрациях / пер. с англ. Т. А. Зотина; ред. О. Фесенко. – СПб.: Азбука-Аттикус, КоЛибри, 2013. – 384 с.
3. Лагода О. Н. Fashion-иллюстрация как специфический канал коммуникации // Moral and Aesthetic Development Vector of Modern Culture / Economic and Legal Management Procedures of Overcoming the Social Crisis: сб. ст. – Лондон: Междунар. акад. наук и высш. образования, 2012. – 216 с.
4. Современная fashion-иллюстрация [Электронный ресурс]. – URL: http://takt-magazine.ru/covremennaya-fashion-illyustratciya (дата обращения: 14.03.2017).
5. Borrelli L. Fashion Illustration Next. – London: Thames & Hudson, 2005. – 184 с.
6. Borrelli L. Fashion Illustration Now. – London: Thames & Hudson Ltd, 2003. – 196 с.
7. Drake Nicholas. Fashion Illustration Today [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/doc132952359_218405232?hash=4c6283dae9ea78eb48&dl=72cccec8a03736fa6f (дата обращения: 14.03.2017).

References

1. Berdnik T.O., Neklyudova T.P. *Dizayn kostyuma [Fashion design]*. Rostov-na-Donu, Feniks Publ., 2000. 448 p. (In Russ.).
2. Blekman K. *100 let Mody v illyustratsiyakh [100 Years of Fashion Illustration]*. Ed. T.A. Zotina, O. Fesenko. St. Peretsburg, Azbuka-Attikus, KoLibri Publ., 2013. 384 p. (In Russ.).
3. Lagoda O.N. Fashion-illyustratsiya kak spetsificheskiy kanal kommunikatsii [Fashion illustration as a specific channel of communication]. *Moral and Aesthetic Development Vector of Modern Culture / Economic and Legal Management Procedures of Overcoming the Social Crisi*. London, Mezhdunarodnaya akademiya nauk i vysshego obrazovaniya Publ., 2012. 216 p. (In Russ.).
4. *Covremennaya fashion-illyustraciya [Modern fashion illustration]*. (In Russ.). Available at: http://takt-magazine.ru/covremennaya-fashion-illyustratciya (accessed 14.03.2017).
5. Borrelli L. *Fashion Illustration Next*. Ed. L. Borrelli. London, Thames & Hudson Ltd, 2005. 184 p. (In Eng.).
6. Borrelli L. *Fashion Illustration Now*. London, Thames & Hudson Ltd, 2003. 196 p. (In Eng.).
7. Drake Nicholas. *Fashion Illustration Today*. (In Eng.). Available at: https://vk.com/doc132952359_218405232?hash=4c6283dae9ea78eb48&dl=72cccec8a03736fa6f (accessed 14.03.2017).

УДК 008

ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Лефман Татьяна Олеговна, аспирант, кафедра культурологии и религиоведения, Высшая школа социально-гуманитарных наук и международной коммуникации, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск, РФ). E-mail: kompotiy@mail.ru

В современном информационном обществе визуальная культура становится отражением реальности: она создает визуальные контенты, транслирует образы, несущие информацию, в конце концов, меняет восприятие человеком реальности, влияет на его картину мира.

В статье представлен анализ изменений, происходящих с феноменом детства под влиянием современной визуальной культуры. Феномен детства рассматривается через призму современной анимации, что позволяет расширить спектр имеющихся результатов его исследования в гуманитарной науке. Анимация как одна из самых активно развивающихся визуальных практик оказывает влияние на детство, подвергает его динамическим изменениям, делая неоднозначным феноменом в поле визуальной культуры.

Особое внимание уделяется исследованию современных российских анимационных материалов, в которых детство представлено без выраженных этнокультурных доминант, традиционной атрибутики с ритуалами, игрушками, фольклором, представляющим собой глубинные образы конкретной культурной системы. В современных анимационных фильмах коллективный характер детства преобразовывается в индивидуальный, герой ребенка перемещается в более красочное, гламурное пространство с атмосферой потребления, привычкой жить в искусственно созданной красоте. Стираются границы между миром взрослого и ребенка, вплоть до исчезновения детства как конструкта.

Исследование позволяет сделать вывод о том, что анимация в равной степени как визуализирует смыслы феномена детства, отражает социокультурные изменения, происходящие с ним, так и самостоятельно конструирует новую культурную реальность детства, дополняя его новыми, характерными для информационного общества смыслами, символами, выражающими понимание места ребенка в мироздании.

Ключевые слова: феномен детства, культура детства, новая культурная реальность, визуальная культура, современная анимация.

CHILDHOOD PHENOMENON IN THE CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

Lefman Tatyana Olegovna, Postgraduated, Department of Culturology and Religious Studies, Higher School of Social and Human Sciences and International Communication, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: kompotiy@mail.ru

Visual culture becomes a reflection of contemporary information society reality: it creates visual content, transfers images that carry information, and finally changes a person's perception of reality, influences his world view.

The article presents an analysis of the changes that happen with childhood phenomenon because of the influence of contemporary visual culture. The childhood phenomenon is viewed through the prism of contemporary animation, which allows expanding the range of available approaches to the childhood researchers in the humanitarian science.

Animation as one of the most actively developing visual practices influences childhood, exposes it to dynamic changes, makes it an ambiguous phenomenon in the visual culture field.

Particular attention is paid to the study of contemporary Russian animation materials, where childhood is represented without pronounced ethno-cultural dominants, traditional attributes with rituals, toys, folklore, representing the deep images of a particular cultural system. Contemporary animated films demonstrate how the collective character of childhood is transformed into an individual character, the child's hero moves to a more colorful, glamorous space with an atmosphere of consumption, a habit of living in artificially created beauty. The boundaries between the world of the adult and the child are blurred, until the disappearance of childhood as a construct.

The research allows us to conclude that the animation equally visualizes the meanings of the phenomenon of childhood, reflects the socio-cultural changes that occur with it, and independently constructs a new cultural childhood reality, supplementing it with new meanings characteristic of the information society, symbols expressing an understanding of the child place in the universe.

Keywords: childhood phenomenon, childhood culture, new cultural reality, visual culture, contemporary animation.

В современной науке антропологический план бытия культуры сфокусирован на детстве как судьбоносном начале человеческой истории, преобразующем окружающий мир в соответствии с потребностями разума и воли. Исследуя феномен детства в исторической ретроспективе, мы наблюдаем изменения не только в исследовательских подходах к его определению, но и в содержании и структуре самого явления, в отношении миров взрослого и детского, понимании атрибутики детства.

Актуальные культурно-антропологические исследования продвигают идею неоднозначности многих культурных феноменов, включая детство, отвергают однозначное объяснение изменений детства и взрослости, которые в условиях современной культуры часто совмещают в себе противоположные свойства. По принципу дополнительности в них уживаются такие крайности, как детоцентризм и сегрегация детства, убеждение в его суверенности и размывание демаркационной границы взрослого и детского миров, инфантилизация и индивидуализация [5, с. 5].

Сегодня культура определяет статус ребенка как активного деятеля и полноценного субъекта, соучастника процессов культурного творчества, имеющего собственный взгляд на мир, особый язык и стиль мышления, утверждающего его личностную позицию, полноправную с миром взрослых людей. Многие исследователи феномена детства сходятся во мнении, что современное понимание детства меняется, сегодня оно уже содержит отклонения от традиционного противопоставления детей и взрослых.

Трансформации детства во многом объясняются динамичным развитием визуальной культуры, которая массово производит визуальные образы разного качества и назначения, зачастую агрессивно внедряет их в повседневное окружение человека. В настоящее время массовый выпуск образов заставил ученых изменить угол зрения на проблему художественного производства и артикулировать феномен детства в качестве поля культурологических исследований, определенного как визуальная культура.

В современном информационном обществе визуальная культура становится отражением реальности: она создает визуальные контенты, транслирует образы, несущие информацию, в конце концов, меняет восприятие человеком реальности, влияет на его картину мира. Визуальная культура проникает во все сферы жизни сообщества через «кино, телевидение, фотографию, public art, рисунок, живопись, рекламу, web-дизайн, видеоигры, моду, граффити» [4, с. 46].

Визуализация, являясь основой рекламы, маркетинга, сферы продаж и индустрии моды, направлена в том числе и на детей. Она в некотором роде приближает ребенка ко взрослому миру, позволяя ему распознавать визуальные знаки и образы, раскрывающие его секреты.

Взрослый мир, в свою очередь, не упускает возможность использовать образ ребенка для получения прибыли посредством визуальной культуры. Сегодня массмедиа часто представляют образ здорового, счастливого ребенка в любящей, полноценной семье как товарный знак, «визуальную заставку» обществу, которое постоянно потребля-

ет разнообразные товары. Следует признать, что субкультура детства превратилась в своеобразный «бренд» постиндустриального общества и потому всегда востребована в рекламных кампаниях: на сегодняшний день «интерес к детству – хороший предмет продажи» [5, с. 124].

В этой связи Ж. Бодрийяр в своей концепции симулякра говорил о производстве символов и знаков вещей, обесценивающих их реальную подлинность. Подтверждением этой идеи является современное детство, которое переполнено игрушками, гаджетами, селфи и максимальным количеством фото, размещенных в социальных сетях, вместо реального общения взрослых с детьми, их внимания и заботы. Тем самым детство, являясь знаком, сконструированным по законам потребительской экономики, отчуждается от своей «естественной» ценности [2, с. 214], становясь предметом забавы, разглядывания, манипуляции взрослого. В результате начинает возобладать культурная ситуация, вместо регулирования и поддержки использующая детство.

В исследованиях, посвященных изучению особенностей взрослого и детского мира, частым стало обсуждение явления, получившего именование «kidult» (слово, произошедшее от англ. kid – «ребенок» и adult – «взрослый»), или «новых взрослых» [9, с. 127]. Визуальная культура, используя технологии массмедиа, активно распространяет и обсуждает такие явления, как инфантильность взрослого, «синдром Питера Пена», «синдром Карлсона» [5, с. 128] и другие образы, позаимствованные из мира детской художественной литературы и анимации.

В данной статье осуществляется попытка рассмотреть анимацию как одну из самых динамично развивающихся визуальных практик современности, которая оказывает серьезное влияние на феномен детства. Анализ особенностей конструирования и отображения мира детства в отечественной анимации через призму культурно-антропологических теорий позволят расширить понимание современной культуры детства, его ценностных оснований и смыслов.

Как элемент экранной культуры анимация выполняет функцию транслятора образов, влияющих на понимание ребенком основных культурных норм, ценностей, форм вхождения в культуру. Проводя параллели с этнологическими исследованиями М. Мид, в которых она определяла «понимание дома», «понимание огня», «понимание моря» [6, с. 322] как формы вхождения в культуру манус (Самоа), мы видим, как взрослые передавали детям правила и нормы поведения, навыки, необходимые ребенку для того, чтобы освоиться в доступном для них культурном пространстве. Сегодня понимание дома, понимание семьи, аксиологические аспекты представлений ребенка об окружающем его мире конструируются в достаточно большой степени визуальной культурой, не напрямую от взрослого к ребенку, а опосредованно через экран.

Как любая субкультура, культура детства обладает особенностями возрастного символизма, то есть системой представлений и образов, выраженных в специфической атрибутике, в которых культура воспринимает, осмысливает жизненный путь человека [1, с. 10]. Представляется, что анимация конструирует новую культурную реальность детства, дополняя феномен детства новыми, характерными для информационного общества смыслами, символами, выражающими понимание места ребенка в мироздании.

Так, детство как культурный феномен сегодня более не являет собой модель традиционной культуры. В ней нет четко выраженных этнокультурных доминант, нет традиционной атрибутики детства, к которой относятся ритуалы, игрушки, фольклор, забавы, представляющие собой глубинные образы конкретной культурной системы [7]. Например, в популярных анимационных фильмах «Барбоскины», «Фиксики», «Маша и Медведь», «Смешарики», «Ангел-бэби» дети не играют в игры, которые были характерны для детства, например, два десятилетия назад: прятки, секретики, салочки, жмурки; они предпочитают решать взрослые задачи, головоломки, проходить квесты. У детей в современной анимации нет собственных песен, шуток, прибауток, страшилок. Герой ребенка погружен в современное культурное пространство, которое, с одной стороны, стало более динамичным, зрелищным, красочным, но с другой – окружило его гламуром, атмосферой потребления, привычкой жить в искусственно созданной красоте. Так, образ детства на примере персонажей Нюши («Смешарики») и Розы

(«Барбоскины») является отражением современной реальности, в которой культура детства становится поверхностной, эклектичной. Героини находятся под властью культуры, искусственно создаваемой торговыми марками, модными тенденциями, миром гламура.

Исследуя символическую атрибутику образа детства в современных мультсериалах («Фиксики», «Маша и медведь», «Ангел-бэби»), мы встречаем характерные для современной культуры метаморфозы, которые отражаются в том, что коллективный характер детства преобразуется в индивидуальный.

Герои-дети, даже если они не единственные в семье, чрезмерно индивидуалистичны, не склонны делиться, хорошо владеют языком бартера и торгово-денежных отношений. Во многих сюжетах («Маша и Медведь», «Барбоскины», «Фиксики», «Ангел-бэби») у главных героев-детей нет друзей, одноклассников, сверстников, они предпочитают общение с вымышленными героями.

Анализируя образы детства в современной отечественной анимации, мы выходим на понимание отклонений от традиционного противопоставления детей и взрослых в контексте их взаимоотношений, в процессе которых происходит передача молодому поколению поведенческих реакций, отвечающих всем стандартам данной культуры.

В некоторых анимационных материалах мы и вовсе наблюдаем стирание четких границ между миром взрослости и миром детства, вплоть до исчезновения детства как конструкта. Так, согласно концепции Н. Постмана, детство исчезает потому, что современные дети перестают отличаться от взрослых. Детство лишается некоторых основных барьеров, секретов, которые отделяют его от мира взрослых. В современных мультипликационных сериалах «Фиксики», «Смешарики», «Маша и Медведь» эта особенность проявляется наиболее ярко. Герои-дети либо не нуждаются в советах родителей, более того, могут обходиться без них вообще, либо живут в особенном мире культурной реальности детства, существующем по своим законам, моделям и принципам, в основу которых входят взаимопонимание, равенство, равноправный диалог между ребенком и взрослым. Взрослые персонажи признают за детьми глубину переживания, право на подлинную реальную жизнь, для детских персонажей детство проходит здесь и сейчас, они не слышат от взрослых: «Вот подрастешь, тогда поймешь!» или «Не вмешивайся во взрослые разговоры, тебе все равно не понять!». Такой подход меняет традиционные позиции взрослого и ребенка, меняет сам концепт детства.

В образе взрослых героев происходит та трансформация, о которой Н. Постман заявляет в своей концепции: из современной культуры вымывается позиция взрослого, античный образец акме. Базовая позиция взрослого человека в современных условиях – это позиция ученика. Более того, современный взрослый становится участником игры в детство, он высвобождает «внутреннего ребенка» [8].

В этой связи особый интерес вызывает прообраз «нового взрослого» у Л. Горалик, которым выступает Маленький Принц – «существо в высшей степени “взрослое” и вполне трагическое, но сознательно сохраняющее в себе ряд детских черт, позволяющих ему пересекать социальные границы с легкостью, на которую не способен “ни традиционный ребенок”, ни “традиционный взрослый”» [3, с. 56]. Критерии взрослости, приводимые Л. Горалик, представлены в исследовании «Маленький Принц и большие ожидания». К ним относятся: семейное положение, линейная карьера, целенаправленное накопление капитала и т. п. – все то, что фиксирует внешние достиженческие факторы и в этом смысле является выражением западноевропейского паттерна взрослости [3, с. 49]. В отечественном контексте помимо внешних атрибутов взрослости можно выделить ее экзистенциональный смысл, который заключается в способности субъекта нести ответственность, требует некоторой идейно-мировоззренческой и личностной определенности.

В отечественном анимационном материале взрослые герои или те, кто их символизирует (герои-взрослые в сериале «Смешарики», образ Медведя из сериала «Маша и Медведь»), часто предстают нерешительными, идейно дезориентированными, неопределенными, идущими на поводу у детей. Тогда как дети часто предстают детьми лишь только с точки зрения возраста, в остальном они персонажи взрослые, с уникальной, недетской картиной мира, высокой степенью рефлек-

сивности, способные на глубокие драматические переживания.

При изучении феномена детства в современном представлении нельзя не сказать о том, что непосредственная культура детства традиционного общества превращается в культуру, опосредованную техническими приспособлениями и виртуальной реальностью. Во многих анимационных материалах («Фиксики», «Барбоскины») современная культурная действительность отражается в приобщении к культуре в раннем детстве при помощи средств массовой информации и коммуникации – телевизора, компьютера, Интернета. Передача социокультурного опыта идет уже не от старших поколений к младшим, «из рук в руки», а опосредуется информационной средой, прежде всего через экранную плоскость. Ребенок с самого раннего возраста приобретает опыт непрерывного знакового обмена и перекодировок. Вовлеченность ребенка и взрослого в символический обмен приводит к становлению общего коммуникативного поля культуры, в призме которого и происходит осмысление феномена детства, подверженного тем же изменениям, кризисам или расцветам, что и культура в целом [5, с. 12].

В исследовании проанализированы изменения в представлениях о детстве под влиянием визуальной культуры. Особое внимание уделено специфическим возможностям анимации, которые ускоряют изменения, происходящие с феноменом детства, создают новую культурную реальность, конструируют детство как феномен современной культуры, дополняя его новыми, характерными для информационного общества смыслами.

С этой точки зрения интересен тот факт, что современным отечественным аниматорам удается создавать новую культурную норму детства, которую дети оценивают по достоинству. Так, авторы сериала «Смешарики» на Международном фестивале телевизионной анимации в Амалфи (Италия) получили приз детского жюри с формулировкой: «За то, что кино снято как для взрослых».

В силу своей двойственной природы анимация обладает потенциалом, который может быть задействован в культурологическом исследовании. С одной стороны, анимация самостоятельно конструирует образ детства, отбирает контент, создает картину мира ребенка, оказывает влияние на феномен детства с его знаково-символическими, аксиологическими особенностями. С другой стороны, являясь индикатором процессов, происходящих с детством, она способна в образной форме отражать, визуализировать смыслы феномена детства, декодировать типы социальных отношений, общекультурные стереотипы и индивидуальный опыт, раскрывать особенности детства как современного культурного феномена.

Литература

1. Абраменкова В. В. Социальная психология детства в контексте развития отношений ребенка в мире // Вопр. психологии. – 2002. – № 1. – С. 3–16.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2009. – 245 с.
3. Горалик Л. Маленький Принц и большие ожидания: Новая зрелость в современном западном обществе // Теория моды. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – № 8. – 456 с.
4. Емельянов А. В. Визуальная культура и пространство удовольствия [Электронный ресурс] // Вестн. Удмур. ун-та. Социология и Философия. – 2003. – С. 190–198. – URL: http://vestnik.udsu.ru (дата обращения: 03.11.2016).
5. Мамычева Д. И. Детство – метаморфозы культурного взгляда. – Таганрог: РГНФ, 2013. – 148 с.
6. Мид М. Культура и мир детства. – М.: Наука, 1988. – 429 с.
7. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб.: Питер, 2000. – 278 с.
8. Постман Н. Исчезновение детства [Электронный ресурс] // Отечественные записки: журнал для медленного чтения. – 2004. – № 3. – URL: http://magazines.russ.ru/oz/2004/3/2004_3_2.html.
9. Щеглова С. Н. Детство как социальный феномен (концепция социального конструирования детства): дис. ... д-ра соц. наук. – М., 1999. – 318 с.

References

1. Abramenkova V.V. Sotsial'naya psikhologiya detstva v kontekste razvitiya otnosheniy rebenka v mire [Social psychology of childhood in the context of development of Child's Attitudes in the world]. *Voprosy psikhologii [Issues of Psychology]*, 2002, no. 1, pp. 3-16. (In Russ.).

2. Bodriyyar Zh. *Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic Exchange and Death]*. Moscow, 2009. 245 p. (In Russ.).
3. Goralik L. Malen'kiy Prints i bol'shie ozhidaniya: Novaya zrelost' v sovremennom zapadnom obshchestve [The little Prince and great expectations: a new maturity in contemporary western society]. *Teoriya mody [Theory of fashion]*, 2008, no. 8, pp. 49-59. (In Russ.).
4. Emel'anov A.V. Vizual'naya kul'tura i prostranstvo udovol'stviya [Visual culture and pleasure space]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Sotsiologiya i Filosofiya [Bulletin of Udmurtia State University. Sociology and Philosophy]*, 2003, pp.190-198. (In Russ.). Available at: http://vestnik.udsu.ru (accessed 03.11.2016).
5. Mamycheva D.I. *Detstvo – metamorfozy kul'turnogo vzglyada [Childhood- cultural view metamorphosis]*. Taganrog, RGNF Publ., 2013. 148 p. (In Russ.).
6. Mid M. *Kul'tura i mir detstva [Culture and the world of childhood]*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 429 p. (In Russ.).
7. Osorina M.V. *Sekretnyy mir detey v prostranstve mira vzroslykh [The Secret world of children in the space of the adult world]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2000. 278 p. (In Russ.).
8. Postman N. Ischeznovenie detstva [The disappearance of childhood]. *Otechestvennye zapiski: zhurnal dlya medlennogo chteniya [Native notes: slaw reading journal]*, 2004, no. 3, pp. 12-20. (In Russ.). Available at: http://magazines.russ.ru/oz/2004/3/2004_3_2.html.
9. Shcheglova S.N. *Detstvo kak sotsial'nyy fenomen (kontseptsiya sotsial'nogo konstruirovaniya detstva). Diss. doktora sociol. nauk [Childhood as a social phenomenon (the concept of social construction of the childhood). Dr soc. sci. diss]*. Moscow, 1999. 318 p. (In Russ.).

УДК 316.72

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕДИЦИНСКИХ СТЕРЕОТИПОВ

Якухнова Елена Геннадьевна, аспирант, кафедра английского языка для естественных факультетов, факультет иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ). E-mail: yakuknova.elena@yandex.ru

В статье исследуются методологические аспекты медицинских стереотипов, которые связаны с врачебной деятельностью и медицинскими учреждениями. Данные стереотипы относятся к числу профессиональных стереотипов. Медицинские стереотипы характеризуются устойчивостью, когнитивным, ценностным и чувственно-эмоциональным характером. Их изучение необходимо, поскольку негативное отношение к медицинской деятельности может оказывать влияние на процесс лечения.

В статье отмечается неправомерность сведения медицинских стереотипов к предрассудкам, рассматриваются истоки этой проблемы. Стереотипные действия людей вследствие присущего им автоматического воспроизведения в культуре могут иметь не всегда осознаваемый характер. Поэтому один из рассматриваемых вопросов связан с бессознательным характером стереотипов.

Медицинские стереотипы могут быть выражены в индивидуальном и общественном сознании. Здесь возникает методологически значимый вопрос о своеобразии общественного сознания и его взаимосвязи с индивидуальным сознанием.

При исследовании стереотипов весьма существенной является проблема их идеальности. В этой связи возникает вопрос: имеют ли стереотипы поведения (обычаи, ритуалы, обряды и т. д.), которые выступают в объективном виде, идеальное содержание?

В статье уделяется внимание диалектической взаимосвязи стереотипов сознания и объективных форм их реализации в культуре. Отмечается, что стереотипы сознания выступают основой для формирования стереотипов поведения. Если стереотипы сознания и языкового общения создают модели поведения, то стереотипы поведения внедряют эти модели в жизнь. Стереотипы поведения в известной мере завершают процесс формирования медицинских стереотипов в рамках социокультурной реальности.

Ключевые слова: стереотипы сознания, языковые стереотипы, стереотипы поведения, бессознательный характер стереотипов, индивидуальное сознание, общественное сознание.

METHODOLOGICAL ASPECTS OF MEDICAL STEREOTYPES

Yakukhnova Elena Gennadyevna, Postgraduate, Department of English for Natural Sciences, Department of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: akuknova.elena@yandex.ru

The article deals with the methodological aspects of the study of medical stereotypes. The article states that it is wrong to reduce medical stereotypes to prejudice. These stereotypes refer to the kind of professional stereotypes closely associated with the daily life of a person. They are widespread not only among physicians but also among ordinary people. This is mainly connected with the fact that health and disease issues are of top priority at any time and in any historical period. Their study is of high importance because a negative attitude towards medical activity can influence the treatment process.

Medical stereotypes are simplified, standardized, stable, value-defined, emotionally intense representations of medical activity. They can be expressed through consciousness (mental stereotypes), language or behavior. Medical mental stereotypes are images, ideas about groups of people, objects and phenomena that have a generalized, emotional and value character. Mental stereotypes are connected with the content-related part of language and culture. Most studies of stereotypes in the field of humanitarian knowledge are devoted to their study. Language medical stereotypes are judgments, stable expressions, comparisons, clichés fixed in the vocabulary of both physicians and patients. They reflect stable, generalized notions of the medical system. Medical mental stereotypes can be objectified in language or in a certain ways of behavior (behavioral stereotypes). Objectivation in this case implies an expression in the outside. It is noted that behavioral stereotypes are based on mental stereotypes. Behavioral stereotypes complete the process of creating medical stereotypes in socio-cultural reality.

Medical stereotypes are inherent in both individual and mass public consciousness. As well as any kind of social stereotypes, they are characterized by an ideal and objective character.

The stereotypical actions due to their automatic reproduction often are not recognized by people. Therefore, one of the issues under consideration is related to the unconscious nature of stereotypes.

Keywords: mental stereotypes, language stereotypes, behavioral stereotypes, unconscious nature of stereotypes, individual consciousness, public conscience.

В сфере гуманитарных наук термином «стереотип» обозначены три группы явлений культуры: стереотипы сознания, языковые стереотипы и стереотипы поведения. Стереотипы сознания занимают приоритетное место в научных исследованиях. Этим термином обозначаются устойчивые мыслительные образы, представления о группах людей, предметах и явлениях, которые имеют эмоциональный и ценностный характер. Стереотипам сознания посвящено большинство исследований стереотипов в области гуманитарного знания.

Другим объектом исследования в гуманитарных науках являются языковые стереотипы/ стереотипы языкового общения. «Формально, пишет Н. В. Сорокина, – их можно было бы отнести к стереотипам поведения, поскольку речевое поведение – это один из аспектов поведения представителей этноса» [11, с. 28]. Исследование такого рода целесообразно объединить в одно лингвистическое направление, которое «занимается изучением вербальных клише, устойчивых выражений, прецедентных текстовых реминисценций и других подобных явлений, как с точки зрения их места в системе языка, так и с позиции их реализации в коммуникации» [11, с. 28].

Что касается стереотипов поведения, то под ними принято понимать устойчивые, длительно сохраняющиеся формы действий людей, которым свойственен когнитивный, ценностный, чувственно-эмоциональный характер. К ним можно отнести обычаи, традиции, обряды, ритуалы.

Максимально упрощенно суть описанных выше стереотипов можно представить следующим образом: стереотипы сознания – это необходимое свойство психики любого человека; языковые стереотипы/стереотипы речевого общения – это то, что мы обычно/часто говорим; сте-

реотипы поведения – это то, что мы обычно/часто делаем и как поступаем в определенных ситуациях [11, с. 29]. Эти виды стереотипов также тесно связаны между собой, как взаимосвязаны сознание, язык и поведение людей.

Неправомерность сведения стереотипов к предрассудкам

Исследование стереотипов почти с самого начала сопровождалось негативным к ним отношением. На это обращают внимание многие исследователи. Ю. Е. Прохоров в этой связи отмечает, что при таком подходе «стереотип рассматривается не как элемент языка и речи, не как стабилизирующий фактор, позволяющий, с одной стороны, хранить и транслировать некоторые доминантные составляющие данной культуры… а как нечто косное, застывшее и потому прежде всего негативное» [6, с. 7]. Н. В. Сорокина связывает негативную коннотацию стереотипа с достаточно долгой практикой употребления слова на уровне обыденного общения, характеризующегося противопоставлением стереотипного мышления творческому, а также фиксацией на негативных, агрессивных, опасных предрассудках и стереотипах, сопровождающих ситуации этнической напряженности [11, с. 10–11].

С. Г. Тер-Минасова связывает негативную коннотацию слов «стереотип», «стереотипный», «стереотипизация» с тем, что и в русском, и в английском языке стереотип определяется через слово «шаблонный», то есть «избитый», лишенный оригинальности и выразительности. Для того чтобы избежать негативных коннотаций слова стереотип, С. Г. Тер-Минасова предлагает заменить его словосочетанием «культурное обобщение» [13, с. 44].

Снять данную проблему может разграничение понятий предрассудок и стереотип. В современной литературе принято определять предрассудок как негативную враждебную установку по отношению к группе или ее индивидуальным членам. Эта установка – «определенное направление личности, состояние готовности, тенденция к определенной деятельности, способной удовлетворять какие-то потребности человека» [3, с. 188]. Установка непроизвольна и не осознается самим субъектом, но именно она определяет отношение индивида к объекту и способ его восприятия [3, с. 188]. И. Б. Гасанов правомерно считает, что «установка представляет собой психологическую основу стереотипа, готовность воспринимать явление или предмет определенным образом» [1, с. 3–7].

В наше время эта позиция сведения стереотипов к предрассудкам совершенно справедливо подвергается критике. Ибо социальный стереотип во всех его формах рассматривается как доминантный элемент в структуре общественного сознания и в культурной традиции в целом.

Бессознательные стереотипы поведения людей

Стереотипные действия людей, вследствие присущего им автоматического воспроизведения в культуре, могут иметь не всегда осознаваемый характер. На это обстоятельство обращают внимание многие исследователи. Бессознательность стереотипов заключается в типичной для индивида неосознанности тех структурных особенностей, границ и значащих элементов поведения, которыми он все время пользуется. Можно согласиться с мнением Э. Сепира, изложенным в статье «Бессознательные стереотипы поведения в обществе». Исторический опыт общественной жизни теоретически познаваем, но он «никогда не будет осознанным в повседневном поведении» [9, с. 598, 609].

Дыхание людей в разных социальных условиях различно. Э. Сепир пишет, что размеренное дыхание йога, или стесненное дыхание людей, стоящих у гроба, или дыхательные навыки владения голосом, которому обучаются оперные певцы, или учащенное дыхание, характерное для бегунов на длительные дистанции, – каждый из этих случаев в отдельности и все вместе могут быть рассмотрены как социализированные способы поведения. Если интерпретировать стиль дыхания в социальном контексте, то можно выявить стереотипные черты, характерные для дыхания в разных социальных условиях [9, с. 596]. Существенным в работе Э. Сепира является его заключение, что любой вид культурного поведения соотносится с некоторым стереотипом. Место нахождения человека (работа, ресторан, театр, церковь и т. д.) навязывает человеку определенную линию поведения, которой он в большей мере бессознательно придерживается.

А. П. Садохин отмечает бессознательный характер поведения еврея, читающего Тору: «Евреи, читая Тору, откидываются, имитируя позу наездника верблюда. Эта манера возникла много веков назад, ее смысл давно утерян, но само движение осталось и передается из поколения в поколение как элемент культуры. Многие подобные модели поведения имеют бессознательный характер как по своему происхождению, так и по выражению» [8, с. 40].

Стереотипы и проблема взаимосвязи индивидуального и общественного сознания

Медицинские стереотипы могут быть выражены в индивидуальном и общественном сознании. И здесь возникает сложный в методологическом плане вопрос о своеобразии общественного сознания и его взаимосвязи с индивидуальным сознанием человека. На эту проблему редко обращают внимание. Однако она вызывает ряд трудностей при истолковании социальных стереотипов.

Общественное сознание следует отличать от индивидуального сознания, ибо общественное сознание обладает относительной самостоятельностью и даже известной независимостью от индивидуального сознания: «это внутри себя и по-особому организованная идеально-объективная действительность, с требованиями и волей которой индивид вынужден считаться так же, как он считается с природными явлениями» [12, с. 121]. На это обстоятельство обращают внимание многие исследователи: «общественное сознание – в качестве особой внутри себя организованной действительности, то есть определенных структур и схем деятельности, – противостоит индивидуальному сознанию и воли, так что с его требованиями, принципами и ограничениями вынуждены считаться все без исключения» [5, с. 36].

По отношению к отдельному индивиду общественное сознание имеет объективный характер. Основной формой его существования является язык, различные формы социального наследования. Оно в известной мере независимо от индивидуальной психики и от индивидуального сознания.

С точки зрения известного философа А. Г. Спиркина, вопрос о сущности общественного сознания не так прост, как могло бы показаться на первый взгляд. Некоторые полагают, что единственным носителем общественного сознания является конкретный индивид; другие, напротив, считают, что общественное сознание есть нечто надличностное и потому в его трактовке нет никакой необходимости обращаться к отдельному человеку. В последнем случае общественное сознание превращается в некое безличное царство абстрактных идей, которые свободны от человека и давят на него своей всемирно-исторической глобальностью.

Так где же пребывает общественное сознание? Ответ, полагает А. Г. Спиркин, должен быть таким. Общественное сознание пребывает в системе «человек-деятельность-общение-общество-история-язык-культура». И все это находится в динамике функционирования и развития, «в процессе постоянного приобщения вновь и вновь появляющихся на свет индивидов к сокровищам истории» [12, с. 118]. При этом, конечно, следует учитывать, что общественное сознание каждой конкретной эпохи, каждого народа вырабатывается и реализуется вполне «личностно», «индивидуально» [5, с. 36]. Общественное сознание не существует вне личного индивидуального сознания, «общественное сознание надличностно, а это не то же, что внеличностно» [12, с. 121].

Имеют ли стереотипы поведения (обычаи, ритуалы, обряды и т. д.) идеальное содержание?

При исследовании стереотипов весьма существенной является проблема их идеальности. Имеют ли стереотипы поведения (обычаи, ритуалы, обряды и т. д.), которые выступают в объективном виде, идеальное содержание? Отметим, что это общий вопрос при исследовании своеобразия социокультурной реальности в отличие от феноменов природы, который в методологическом плане значим для исследования медицинских стереотипов.

Обсуждение этого вопроса начнем с выявления своеобразия элементов культуры в отличие от природных явлений. Вот мнение Генриха Риккерта о соотношении понятий «культура» и «природа»: «Продукты природы – то, что свободно произрастает из земли. Следовательно, природа есть совокупность всего того, что возникло само собой, само родилось и представлено собственно-

му росту». В отличие от природы, культура – это то, что «непосредственно создано человеком, действующим сообразно оцененным им целям, или, если оно уже существовало раньше, по крайней мере, сознательно взлелеяно им ради связанной с ним ценности… Во всех явлениях культуры мы всегда найдем воплощение какой-нибудь признанной человеком ценности, ради которой эти явления созданы» [7, с. 54–55]. В рамках культуры можно выделить типичные виды стереотипной деятельности, такие как обычаи, традиции, обряды, ритуалы. Нарушить традиции, изменить обычаи, не соблюдать обряды и уничтожить ритуалы равносильно уничтожению культуры этноса. Таким образом, стереотип – это феномен культуры, отражающий культурные ценности, нормы, культурную и социальную динамику.

Известный культуролог Э. С. Маркарян также отмечает, что «любой элемент культуры всегда есть определённое сочетание материального и духовного начал» [4, с. 75].

Мнение известного социолога П. Сорокина также свидетельствует об идеальности явлений культуры: «Вот, например, фабрика со сложнейшими машинами, вот школа, университет, академия, вот больница, построенная сообразно научным требованиям, вот почта и телеграф и т. д. и т. д., разве все это не застывшая мысль? Разве все эти фабрики и заводы, больницы и школы, дома и одежда и т. д. сами собой создались? Разве все это предварительно не было в виде мысли, хотя бы в головах их изобретателей? Разве все это, что теперь мы относим к культуре, не есть, так или иначе выразившийся мир понятий?» [10, с. 528].

Проблема идеальности явлений общества и культуры мало изучена и полна сложности. Укажем на две точки зрения. Первая представлена Д. И. Дубровским, который считает, что идеальное есть субъективная реальность. И в этом случае идеальное и сознание совпадают. Существо этого направления – в неразрывной связи идеального с субъективной реальностью, с психикой человека.

Другая точка зрения представлена Э. В. Ильенковым [2, с. 240–288], который утверждал, что идеальное не тождественно субъективной реальности, всему тому, что имеется в индивидуальном сознании. Он считал, что идеальное имеет не только субъективный, но и объективный характер. Идеальное широко представлено в практической деятельности людей: в технологиях материальной деятельности, в характере общественных отношений, имеющих объективное существование, так как все эти явления общественной жизни возникли в результате сознательной духовной деятельности людей. По мнению Э. В. Ильенкова, сознание и идеальное – близкие, но не совпадающие понятия. С его точки зрения, стереотипы поведения – обычаи, обряды ритуалы – не являются индивидуальным сознанием, но имеют идеальное содержание.

Мы полагаем, что позиция Э. В. Ильенкова ближе к истине, ибо все стереотипы поведения созданы посредством сознания людей и имеют идеальное содержание.

Подведем итог. Медицинские стереотипы являются видом профессиональных стереотипов, тесно связанных с повседневной жизнью человека. Они широко распространены не только среди специалистов – медиков, но и среди рядовых членов общества. Главным образом это объясняется тем, что вопросы здоровья, болезни в любое время и в любой исторический период жизни остаются приоритетными. Исходя из общих представлений, под медицинским стереотипом мы будем понимать стереотипы сознания, языкового общения и поведения. Они характеризуются устойчивостью, имеют когнитивный, ценностный и чувственно-эмоциональный характер. Свойства и функции медицинских стереотипов должны исследоваться с учетом различий между стереотипами сознания, языковой коммуникацией и стереотипами поведения.

В заключение нам хотелось бы присоединиться к мнению Н. В. Сорокиной, которая утверждала, что на современном этапе развития научного знания о стереотипе необходимо объединение усилий многих ученых, представляющих разные науки (психологию, лингвистику, социологию, культурологию, философию и др.). Необходимо проведение исследований междисциплинарного характера. Именно такого подхода требует столь всеобъемлющий и многогранный феномен – стереотип [11, с. 26–27].

Литература

1. Гасанов И. Б. Национальные стереотипы и «образ врага» [Электронный ресурс]. – URL: http://tolerantnost.68edu.ru/wp-content/uploads/2012/12/nac-stereotipy.pdf (дата обращения: 13.03.2017).
2. Ильенков Э. В. Диалектика идеального // Онтология. Тексты философии. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2012. – 363 с.
3. Кон И. С. Психология предрассудка (О социально-психологических корнях этнических предубеждений) // Новый Мир. – 1961. – № 10. – С. 187–205.
4. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука: логико-методологический анализ. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
5. Общественное сознание и его формы. – М.: Политиздат, 1986. – 367 с.
6. Прохоров Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. – 5-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 224 с.
7. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. – М.: Республика, 1998. – 413 с.
8. Садохин А. П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. – М.: Кнорус, 2017. – 254 с.
9. Сепир Э. Бессознательные стереотипы поведения в обществе // Сепир Э. Избр. тр. по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – 656 с.
10. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
11. Сорокина Н. В. Национальные стереотипы в межкультурной коммуникации. – М.: РИОР: Инфра-М, 2014. – 265 с.
12. Спиркин А. Г. Философия: в 2 т. – М.: Изд-во Юрайт, 2016. – Т. 2. – 185 с.
13. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур. – М.: Слово, 2008. – 252 с.

References

1. Gasanov I.B. *Natsional'nye stereotipy i "obraz vraga" [National stereotypes and the "image of the enemy"]*. (In Russ.). Available at: http://tolerantnost.68edu.ru/wp-content/uploads/2012/12/nac-stereotipy.pdf (accessed 13.03.2017).
2. Il'enkov E.V. Dialektika ideal'nogo [The dialectics of the ideal]. *Ontologiya. Teksty filosofii [Ontology. Texts of philosophy]*. Moscow, Akademicheskiy proekt, Fond "Mir" Publ., 2012. 363 p. (In Russ.).
3. Kon I.S. Psikhologiya predrassudka (O sotsial'no-psikhologicheskikh kornyakh etnicheskikh predubezhdeniy) [Psychology of prejudice (On the socio-psychological roots of ethnic prejudices)]. *Novyy Mir [New World]*, 1961, no. 10, pp. 187-205. (In Russ.).
4. Markaryan E.S. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: logiko-metodologicheskiy analiz [Theory of Culture and Modern Science: Logical-Methodological Analysis]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983. 284 p. (In Russ.).
5. *Obshchestvennoe soznanie i ego formy [Public consciousness and its forms]*. Moscow, Politizdat Publ., 1986. 367 p. (In Russ.).
6. Prokhorov Yu.E. *Natsional'nye sotsiokul'turnye stereotipy rechevogo obshcheniya i ikh rol' v obuchenii russkomu yazyku inostrantsev [National socio-cultural stereotypes of verbal communication and their role in teaching Russian to foreigners]*. Moscow, LKI Publ., 2008. 224 p. (In Russ.).
7. Rikkert G. *Nauki o prirode i nauki o kul'ture [The sciences of nature and the science of culture]*. Moscow, Respublika Publ., 1998. 423 p. (In Russ.).
8. Sadokhin A.P. *Vvedenie v teoriyu mezhkul'turnoy kommunikatsii [Introduction to the theory of intercultural communication]*. Moscow, Knorus Publ., 2017. 254 p. (In Russ.).
9. Sepir E. *Izbrannye trudy po yazykoznaniyu i kul'turologii. Bessoznatel'nye stereotipy povedeniya v obshchestve [Selected works on linguistics and culturology. Unconscious stereotypes of behavior in society]*. Moscow, 1993. 656 p. (In Russ.).
10. Sorokin P.A. *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo [Human. Civilization. Society]*. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 543 p. (In Russ.).
11. Sorokina N.V. *Natsional'nye stereotipy v mezhkul'turnoy kommunikatsii [National stereotypes in intercultural communication]*. Moscow, RIOR: Infra-Moscow Publ., 2014. 265 p. (In Russ.).
12. Spirkin A.G. *Filosofiya: v 2 tomakh [Philosophy. In 2 volumes]*. Moscow, Yurayt Publ., 2016. vol. 2. 185 p. (In Russ.).
13. Ter-Minasova S.G. *Voyna i mir yazykov i kul'tur [War and Peace of languages and cultures]*. Moscow, Slovo Publ., 2008. 252 p. (In Russ.).

УДК 069.42

КОНСЕРВАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ИЗ ОРГАНИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ В МУЗЕЯХ: НА ПРИМЕРЕ ШОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Родионов Семен Григорьевич, аспирант, кафедра музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: senya-sc@mail.ru

Кимеева Татьяна Ивановна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Полевод Владимир Анатольевич, соискатель, кафедра музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: polevod@mail.ru

В статье рассматриваются проблемы сохранения в музеях объектов историко-культурного наследия из органических материалов, наиболее других подверженных разрушению и утрате при наличии насекомых. Актуальность данного исследования заключается в недостаточной разработанности проблемы физической сохранности музейных предметов: в посвященных изучению музея научных публикациях освещались вопросы истории их создания, классификации, методики актуализации в их деятельности нематериального культурного наследия т. д. На музейные предметы из органики губительное действие оказывают перепады температуры и влажности. Что создает условия для появления и размножения биологических вредителей. Результатом становится не только порча, но и полная утрата объектов историко-культурного наследия. Исследование проблем физической сохранности музейных объектов, с точки зрения консервации как обеспечения защиты от биологических вредителей – объектов энтомологии, предпринимается впервые. Авторами статьи на примере шорской этнографической коллекции определяются объекты историко-культурного наследия из органических материалов, сосредоточенные в музеях разных типов, где отражена традиционная культура шорцев – коренного малочисленного народа Кемеровской области. Среди двух групп объектов культурного наследия: недвижимых, включающих архитектурные сооружения из дерева в музеях под открытым небом, и движимых – предметов музейных коллекций определяются типы музейных предметов из различных материалов, имеющих органическое происхождение. Определяются причины появления биологических вредителей, характерных для различных типов музейных объектов. На основе результатов проводимых в музеях энтомологических исследований определены вредители и современные методы консервации предметов, обеспечивающие охрану от выявленных насекомых.

Ключевые слова: музей, историко-культурное наследие, объекты наследия, консервация, биодеструкция.

PRESERVATION OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OBJECTS OF ORGANIC MATERIALS IN MUSEUMS: THE EXAMPLE OF THE SHOR COLLECTION

Rodionov Semen Grigoryevich, Postgraduate, Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: senya-sc@mail.ru

Kimeeva Tatyana Ivanovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tat-kimeeva@mail.ru

Polevod Vladimir Anatolyevich, Applicant, Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polevod@mail.ru

The article considers the problems of objects' conservation in museums of historical and cultural heritage of organic materials, the most exposed to destruction and loss in the presence of insects. The relevance of this study lies in the insufficient elaboration of the problem of physical preservation of museum objects: the study of the Museum's scientific publications were devoted to the history of their creation, classification, methods of mainstreaming in their activities of the intangible cultural heritage, etc. Museum objects made of organic materials have devastating effect of temperature and humidity changes that creates conditions for the appearance and reproduction of biological pests. The result is not only damage, but a complete loss of objects of historical and cultural heritage. The study of problems of physical preservation of museum objects from the point of view of conservation as protection against biological pests, objects of entomology, is made for the first time. The authors of the article on the example of the Shor ethnographic collections identify objects of historical and cultural heritage of organic materials, concentrated in museums of different types, which reflects the traditional culture of the Shors, indigenous people of Kemerovo region. Among the two groups of cultural heritage: immovable, including architectural structures made of wood in the Museum under the open sky, and movable items of the Museum collections are defined by the types of Museum objects from various materials of organic origin. The causes of appearance of biological pests, characteristic for various types of museum objects, are revealed. Based on the results of the museum's entomological studies, it identified pests and modern methods of preservation of objects that provide protection from identified insects.

Keywords: Museum, historical and cultural heritage, heritage, conservation, biodegradation.

В современном обществе наблюдается тенденция возрастания интереса к объектам историко-культурного наследия, в том числе музеефицированным, то есть переведенным в музейное состояние. Под объектом культурного и природного наследия понимается «устойчивая во времени и пространстве ценностная составляющая актуальной культуры, представленная в материальном (недвижимые и движимые объекты) и нематериальном выражениях» [7]. Понятие «культурное наследие» в музееведении определяется как совокупность объектов культуры и природы, отражающих этапы развития общества и природы и осознаваемых социумом как ценности, подлежащие сохранению и актуализации [7]. Соответственно термин «историко-культурное» подразумевает созданные в разные исторические периоды развития общества культурные ценности.

Для зарубежного музееведения характерно повышенное внимание к вопросам защиты культурного наследия от насекомых, отраженное в научно-исследовательской и практической деятельности ученых рабочей группы по биоповреждениям культурных ценностей Международного комитета консервации ИКОМ [4]. Специфика организации музейного дела в России, при которой большая часть музейных фондов расположена в фондохранилищах и не экспонируется, отсутствие специальных музейных зданий и значительная скученность музейных коллекций делают актуальным и необходимым внедрение в музейную практику системы защиты культурного наследия от вредных насекомых.

Данная статья посвящена изучению вопросов физической сохранности сосредоточенных в музеях объектов традиционной культуры коренного малочисленного народа – шорцев, практически руинированных в современной среде их проживания. Местами компактного проживания шорцев традиционно является бассейн верхнего течения Томи и ее притоков Кондомы и Мрассу (Таштагольский, Новокузнецкий районы Кемеровской области). Численность шорцев в Российской Федерации – 13 975 чел., в Кемеровской области – 10672 чел. Группы исторических предков шорцев в XVIII – начале XIX века именовались по местообитанию – «черневые татары», «мрасцы», «кондомцы», «верхотомцы», а также по названиям родов – «абинцы», «шорцы», «каларцы», «каргинцы» или по роду занятий – «кузнецкие татары». В конце XIX века в пределах Кузнецкого уезда выделялись две основные группы предков современных шорцев: северная лесостепная абинская и южная горнотаежная

шорско-бирюсинская, отличающиеся уровнем социально-экономического развития, особенностями хозяйства и культуры. В основе хозяйства горнотаежных шорцев были охота, рыболовство (мужские промыслы) и собирательство (женский промысел), сочетаемые с мотыжным земледелием (ячмень). Представители лесостепной группы рано освоили технику плужного земледелия, занимались обработкой металлов. В качестве мужских ремесел известны обработка кости и рога, деревообработка; женских – ткачество на горизонтальном станке, шитье одежды и обуви. Выделка кож производилась совместными усилиями. То есть все производимые ими предметы были из органических материалов, таких как дерево, кожа, мех, текстиль из растительных волокон и др. [3].

Объекты культурного наследия шорцев подлежали музеефикации с начала XX до конца XX века и сохраняются в настоящее время в собраниях двадцати трех музеев России: три из которых являются музеями под открытым небом [1]. Понятие музеефикации подразумевает «преобразование историко-культурных и природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности и включения их в актуальную культуру» [7]. Существует два подхода к пониманию музеефикации: первый подразумевает приведение в музейное состояние движимых и недвижимых объектов, то есть в данное понятие может быть включено и коллекционирование предметов; сторонники второго подхода считают музеефикацией преобразование в объекты музейного показа только недвижимых объектов – памятников архитектуры, природных объектов, нематериального наследия [2]. Авторы данной статьи придерживаются первого подхода, который подразумевает наличие в музеях вещественных движимых и недвижимых объектов из органических материалов, подверженных разрушениям, вызываемым насекомыми.

В коллекционных описях шорских этнографических предметов в графе о состоянии их сохранности на текстильных и меховых предметах имеются отметки: «частичное повреждение молью»; на деревянных – «следы деятельности древоточцев в виде мелких отверстий». В результате исследования материалов шорской культуры в собраниях музеев России выявлен ряд объектов из органических материалов, представляющих группу риска заражения личинками насекомых.

В музеях коллекционного типа:

- текстильные и кожаные *элементы* традиционного костюма;

- кожаные элементы охотничьего снаряжения;

- деревянные предметы быта и орудий хозяйственной деятельности;

В музеях под открытым небом:

- деревянные архитектурные сооружения (жилища, хозпостройки), предметы интерьера жилища;

- текстильные предметы интерьера жилища.

Музеефикация данных предметов предполагает их исследование, в том числе и на предмет заражения личинками насекомых, и консервацию, понимаемую в данной работе как комплекс охранительных мер от насекомых, направленных на длительное сохранение объектов историко-культурного наследия. Исследование предметов ориентировано на выявление вида насекомых. Так как эффективный выбор материалов для консервации музейных предметов из органических материалов может быть осуществлен только в результате определения видового состава вредителей, на основании чего возможно выявление круга повреждаемых ими материалов, выбор инсектицидов. Обнаруженных вредителей коллекций при сборе, в целях сохранности и изучения также подвергают консервации, фиксируя в консервирующей жидкости. Способы определения видовой принадлежности насекомых-вредителей требуют методов световой, а нередко и электронной микроскопии в исследовании внешней морфологии [8].

Коллекции деревянных предметов: рукояти орудий труда, детали орудий прядения и ткачества, охотничьи ловушки, утварь, деревянные части построек, предметы интерьера жилища повреждают точильщики (*Anobiidae*), усачи (*Cerambicidae)*, долгоносики-трухляки (*Curculionidae)* и др. Наиболее часто на коллекционных предметах встречаются точильщики, которые проделывают в древесине отверстия, трудно определяемые невооруженным глазом. После раз-

вития личинки выбравшийся из куколки жук прогрызает отверстие диаметром от 1,5 до 3 мм, выталкивая кучку бурой трухи, по которой несложно определить заражение деревянных предметов. Усачи, оставляющие в древесине овальные отверстия размерами 3х7 мм, представляют опасность как для движимых деревянных предметов, так и недвижимых – деревянных построек в музеях под открытым небом. Усачи могут быть занесены в музеи с зараженными предметами или лесоматериалами. Поэтому лесоматериал при реставрации архитектурных деревянных сооружений должен проходить стадию дезинсекции. Долгоносики-трухляки также являются вредителями объектов музеев под открытым небом, предпочитая древесину хвойных пород, которая использовалась как строительный материал для сооружения жилищ в Сибири. Условиями размножения трухляков служит повышение влажности, при которой развиваются домовый и плесневые грибы и имеется капельная влага. Эти насекомые способны разрушать деревянные балки в подвалах домов и другие элементы деревянных конструкций [6].

Для музейных предметов из кожи представляют опасность кожееды (*Dermestidae*), для текстильных – моли-кератофаги из семейства *Tineidae.* Личинки кожеедов оставляют на музейных предметах линочные шкурки или кучки пылевидной трухи. Преимущественно насекомые повреждают материалы, используя их в пищу, однако личинки кожеедов могут попутно разрушать и другие виды материалов. Среди молей-кератофагов, вредящих коллекциям из текстиля, наиболее распространены 10 видов. Методы борьбы с молью изложены, помимо различных источников, в музейной Инструкции [6].

Планомерное изучение вредителей коллекций проводилось одним из авторов данной статьи В. А. Полеводом на базе музеев Кемеровской области. В указанном музее многочисленными видами из синантропных вредителей оказались платяная моль, кожееды Reesavespulae, Attagenussmirnovi и Megatomagraeseri, обнаруженные как среди зоологических материалов, так и в энтографических витринах и фондохранилищах. Наиболее опасным следует признать Reesavespulae (кожеед осиный) – вид, обнаруживаемый лишь в музеях. Выявление и достоверное определение видов насекомых на предметах из различных видов органических материалов позволяет определить подходы к консервации.

Меры борьбы с точильщиками делятся на три группы: конструктивно-хозяйственные, химические, физико-механические. К профилактическим мерам относятся конструктивно-хозяйственные и частично химические методы, действие которых рассчитано на максимально длительный срок. Древесину обрабатывают химическими веществами, в том числе гексахлораном, скипидаром в смеси с керосином, воском, парафином и креолином или смесью скипидара, керосина, фенола. Однако эти средства не обеспечивают надежной и длительной защиты древесины от насекомых. Полностью личинки уничтожаются только при обработке пораженной древесины токами высокой частоты [5]. Инсектициды должны обладать высокой токсичностью по отношению к насекомым и способностью длительное время сохранять свои свойства после введения их в древесину; однако не должны оказывать вредного влияния на людей, ухудшать физико-механические свойства древесины и иметь резко неприятный запах.

Для уничтожения кожеедов на складах и в жилых помещениях широко применяются контактные инсектициды. Многие из них существенно снижают численность вредителей, но, как правило, не приводят к их 100-процентной гибели. Полное уничтожение любых видов кожеедов на всех стадиях их развития может быть достигнуто только при фумигации хранилищ или материалов. Из применяющихся в настоящее время фумигантов наилучшими показателями обладает бромистый метил. При камерной фумигации могут использоваться такие вещества, как дихлорэтан, парадихлорбензол или карбоксид. Иногда требуется применение активных истребительных мер для предотвращения повреждения коллекций биологическими агентами. В мировой практике используются различные технологии (с применением окиси этилена, бромистого метила, ортофенилфенола, тимола и др.). Во многих странах химическая обработка официально запрещена, но остается легальная и полулегальная деятельность.

Для надежной видовой идентификации линочных шкурок кожеедов перспективным методом можно считать электронную микроскопию.

Предпочтительным методом считается промораживание коллекций и использование синтетических пиретроидов для предотвращения повторного заражения. Инсектициды этой группы образуют слабозаметные пятна или полосы, убивающие насекомых при контакте, и не ядовиты для теплокровных. К превентивным методам, предупреждающим заражение, относится использование репеллентов, антифидантов и аттрактантов. Имеются новейшие способы борьбы с вредителями, пока еще не введенные в практику музея, но потенциально эффективные, например, обработка ультракороткими волнами.

Если традиционным подходом в борьбе с насекомыми было использование инсектицидов, то сейчас популярность этих методов снизилась в связи с их токсичностью для человека. Традиционные подходы в борьбе с биологическими вредителями уступают место новым экологически менее опасным технологиям. Признанной в мире стратегией сохранения коллекций от биологических вредителей является Integrated Pest Management (IPM) – комплексный биологический контроль за состоянием коллекций, система биологического мониторинга. К основным положения IPM относятся:

- предотвращение попадания биологических агентов внутрь здания и в коллекции;
- контроль внутренней окружающей среды за размножением биологических агентов;
- постоянный контроль за состоянием коллекций и идентифицирование вредителей, выявление причин и источников их появления;
- уничтожение вредителей с применением безопасных для человека и коллекций технологий.

Таким образом, консервация предполагает разработку профилактических и истребительных мероприятий в музеях, при которых необходимо соблюдение следующих мер: инсектицидные препараты не должны изменять физико-химические характеристики музейных предметов, формировать агрессивную окружающую предметы среду, способную оказывать влияние на старение предметов. Консервация предметов из органических материалов является надежным способом сохранности объектов историко-культурного наследия из органических материалов в музее.

Литература

1. Глушкова П. В., Кимеева Т. И., Родионов С. Г. Этапы формирования шорских этнографических коллекций в музеях России // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 34. – С. 148–158.
2. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
3. Кимеева Т. И. Актуализация художественного наследия коренных малочисленных народов Сибири: на примере шорцев. – Кемерово: Азия-Принт, 2015. – 278 с.
4. Насекомые-вредители музейных коллекций и борьба с ними [Электронный ресурс] // Музейное хранение художественных ценностей. – М.: ГосНИИР, 1995. – URL: http://art-con.ru/node/6467/.
5. Пехташева Е. Л., Неверов А. Н., Заиков Г. Е., Стоянов О. В. Биодеструкция и биоповреждения материалов. Кто за это в ответе // Вестн. Казан. технол. ун-та. – 2012. – Вып. 8, т. 15. – С. 222–233.
6. Приказ Минкультуры СССР об утверждении «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР» № 290 от 17 июля 1985 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bestpravo.ru/federalnoje/hj-normy/y6k.htm.
7. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp.
8. Тоскина И. Н., Проворова И. Н. Насекомые в музеях (Биология. Профилактика заражения. Меры борьбы). – М.: КМК, 2007. – 220 с.

References

1. Glushkova P.V., Kimeeva T.I., Rodionov S.G. Etapy formirovaniya shorskikh etnograficheskikh kollektsiy v muzeyakh Rossii [Stages of Shor ethnographic collections in museums in Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 34, pp. 148-158. (In Russ.).
2. Kaulen M.E. *Muzeefikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Musefication historical and cultural heritage of Russia]*. Moscow, Eterna Publ., 2012. 432 p. (In Russ.).

3. Kimeeva T.I. *Aktualizatsiya khudozhestvennogo naslediya korennykh malochislennykh narodov Sibiri: na primere shortsev [Actualization of the artistic heritage of indigenous peoples of Siberia: the example of Shor]*. Kemerovo, Aziya-Print Publ., 2015. 278 p. (In Russ.).
4. Nasekomye-vrediteli muzeynykh kollektsiy i bor'ba s nimi [Insects pests of Museum collections and control]. *Muzeynoe khranenie khudozhestvennykh tsennostey [Museum storage of art treasures]*, Moscow, GosNIIR Publ., 1995. (In Russ.). Available at: http://art-con.ru/node/6467/ (accessed 10.02.2017).
5. Pekhtasheva E.L., Neverov A.N., Zaikov G.E., Stoyanov O.V. Biodestruktsiya i biopovrezhdeniya materialov. Kto za eto v otvete [Biodegradation and biodeterioration of materials. Who's responsible]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of Kazan technological University]*, 2012, iss. 8, vol. 15, pp. 222-233. (In Russ.).
6. *Prikaz Minkul'tury SSSR ob utverzhdenii "Instruktsii po uchetu i khraneniyu muzeynykh tsennostey, nakhodyashchikhsya v gosudarstvennykh muzeyakh SSSR" № 290 ot 17 iyulya 1985 goda [Order of the Ministry of Culture of the Soviet Union on the approval of the "Instruction on the account and storage of museum values which are in public museums of the USSR" № 290 from 17 July 1985]*. (In Russ.). Available at: http://www.bestpravo.ru/federalnoje/hj-normy/y6k.htm (accessed 10.02.2017).
7. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [The Russian Museum encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp.
8. Toskina I.N., Provorova I.N. *Nasekomye v muzeyakh (Biologiya. Profilaktika zarazheniya. Mery bor'by) [Insects in museums (Biology. Prevention of infection. Control measures)]*. Moscow, KMK Publ., 2007. 220 p. (In Russ.).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART HISTORY

УДК 783.1

ГЕЛЕНДЖИКСКИЕ ЗВОННИЦЫ И КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ КОЛОКОЛЬНО-ЗВОННОЙ ТРАДИЦИИ)

Тосин Сергей Геннадьевич, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры композиции, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: lyre@ngs.ru

С 1990-х годов в России начинается возрождение русской колокольно-звонной культуры. Однако на этом пути стали возникать проблемы, от решения которых зависит, как скоро и с какой степенью достоверности она будет восстановлена. Для успешной реализации такой сложной задачи необходимо обозначить данные проблемы, для начала хотя бы на уровне одного региона. Этому посвящена настоящая статья, в чем и заключается ее актуальность. Цель исследования – выявление проблем, свойственных российской глубинке в деле реанимации православной традиции колокольного звона, на примере храмов г. Геленджик.

В основу работы положены результаты полевых исследований, проведенных автором в названном городе в 2008 году. При сборе материалов определялось состояние звонничного инструментария (колоколов и их расположения на колокольнях, механики инструментов и т. д.), фиксировались исполняемые звоны и техника игры на колоколах, проводились опросы звонарей. В процессе обработки собранных материалов были воссозданы схемы конструктивных особенностей звонниц-инструментов и сделаны нотные расшифровки записанных звонов. Проведенные работы позволили автору статьи, используя метод сравнительного анализа (как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах), выявить ряд важных проблем, касающихся обустройства звонниц, исполнения канонических звонов, православно-уставной грамотности местных звонарей.

В итоге были сделаны следующие выводы. Сегодня в геленджикском звонничном строительстве, связанном с налаживанием инструмента как акустико-механической системы, налицо трудности, сопряженные с его комплектацией качественными церковными колоколами, а также с непониманием важности оптимальных конструктивных решений при создании звонницы. Технико-исполнительские возможности местных звонарей весьма ограничены и в отдельных случаях нуждаются в значительном совершенствовании. Обращает на себя внимание и недостаточно ясное представление звонарей о роли и месте канонических звонов в богослужебном обряде, о их значимости и календарной приуроченности.

Ключевые слова: колокол, звонарь, колокольный звон, Православная церковь, колокольня.

GELENDZHIK ZVONNITSAS AND BELL CHIMES IN THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY (TO THE PROBLEM OF RESTORATION OF ORTHODOX BELL-CALL TRADITION)

Tosin Sergey Gennadyevich, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lyre@ngs.ru

The Orthodox culture of bell ringing in Soviet Russia was destroyed during for 70 years. After the collapse of the USSR, a rebirth of this tradition has started. But there were problems associated with its restoration in their authentic form. In order to solve these problems, one should first fix them. Today this question is very relevant, so it is the focus of this article. Such studies have not been conducted in modern Russian science. This is the novelty of the article.

Each region may have their own difficulties to restore the tradition of bell ringing. But there can be also common problems. To find them and to draw the generalizing conclusions is necessary to conduct researches in different areas of Russia. It is advisable to begin this work in one region. The author collected materials for an article in Gelendzhik (in the Caucasus). He defined the condition of zvonnitsas (bells, the mechanic of instruments, etc.), fixed the sound of peals and playing technique on the bells, conducted surveys of bell ringers. The analysis of the obtained data allowed the author to identify several serious problems.

The following conclusions were made. Today, there are difficulties associated with a complete set of Gelendzhik zvonnitsas with church bells. Their playing abilities are restricted and need perfection. Not all local bell ringers understand the importance of choosing optimal construction solutions while creating their instrument (they affect the quality of playing the bells). Failure of the rules of the calendar, use of Russian Orthodox ringing types by the ringers indicates their poor knowledge of the church charter (Typicon).

Keywords: bell, bell ringer, peal, Orthodox church, bell tower.

В последние десятилетия в России наблюдается заметный рост церковного строительства. Наряду с повсеместным открытием православных приходов и возобновлением регулярной богослужебной практики, восстановлением старых и возведением новых храмов начинает возрождаться колокольно-звонная культура. В советские богоборческие годы она находилась в забвении, и сегодня на пути реанимации этой церковной традиции встает немало серьезных препятствий. С музыкально-исследовательской точки зрения о проблемах тут следует говорить в связи с двумя аспектами – звонничным строительством и игрой на звоннице-инструменте. От успешного решения данных проблем напрямую зависит, как скоро и с какой степенью достоверности будет воспроизведена русская колокольно-звонная традиция. Однако прежде необходимо их обозначить, для начала хотя бы на уровне одного региона. Этому посвящена настоящая статья, в чем и заключается ее актуальность. В современной отечественной кампанологии[1] исследования подобного рода не проводились; не обращались кампанологи и к кавказско-черноморскому региону, фигурирующему в работе. В этом состоит ее новизна.

Цель данного труда заключается в выявлении проблем, свойственных российской глубинке в деле возрождения исконной православной традиции колокольного звона, на примере храмов г. Геленджик. В числе задач, которые необходимо решить для достижения этой цели, отметим главные:

- характеристика современного состояния звонничного инструментария геленджикских храмов;
- определение уровня технико-исполнительской подготовки местных церковных звонарей;
- установление степени их православно-уставной грамотности в рамках выполнения своих обязанностей.

В основу работы положены результаты полевых исследований, проведенных ее автором в 2008 году в Геленджике.

Этот южный город, основанный в 1831 году, расположен на Черноморском побережье Кавказа. Но и здесь, вдали от центра страны, как и по всей послереволюционной России, прокатилась богоборческая волна, сопровождаемая закрытием храмов и изъятием церковных колоколов. Только в постперестроечное время в Геленджике начался процесс возрождения православных святынь, а вместе с ними и почти утраченной за годы советской власти традиции колокольного звона.

В период сбора материалов в черте города функционировало три храма: Вознесения Господня, Свято-Преображенский и храм Во имя Святого благоверного Князя Михаила Черниговского, которые восстановлены в новое время. У каждого из них – по звоннице. При Вознесенском и Преображенском храмах они расположены на колоколь-

[1] Кампанология – наука, объектами изучения которой являются колокола и колокольные звоны.

нях. Под михаило-черниговские колокола отведен особый тип архитектурно-колокольного сооружения – настенная звонница. Более 500 лет назад она была весьма распространена в Псковской и Новгородской землях, но сегодня в действующем виде встречается крайне редко. Характерными чертами настенной звонницы являются линейное размещение колоколов в сквозных пролетах, устроенных в верхней части достаточно высокой стены, и способ звона с земли, поскольку непосредственного доступа к колоколам, как это имеет место, например, на колокольне, тут нет.

Перечисленные инструменты укомплектованы по-разному. Так, в звоннице Вознесенского собора насчитывается 6 колоколов: 1 современного литья, 1 дореволюционный и 4 рынды[2]. На Преображенской колокольне – 9 колоколов: 7 новых и 2 старинных. В Михаило-Черниговской звоннице – всего лишь 2 колокола: старинный церковный и корабельный. Описанные колокольные наборы отражают их состояние на момент обследования инструментов. Однако важно отметить, что они за последние годы подвергались значительным изменениям. Как выяснилось из бесед автора статьи со звонарями, ранее наряду с колоколами в качестве вибраторов в звонницах использовались различные суррогаты, что в известной степени отрицательно влияет на звуковой облик инструмента. Так, сначала, до 2000 года, при Вознесенском соборе били в газовые баллоны. Там же, и в Преображенской церкви тоже, одно время ударяли в подвешенный фрагмент рельса. Позже, когда колокольные арсеналы храмов вполне сложились, от суррогатов отказались.

Впрочем, и сегодня, если обратим внимание на вышеперечисленные наборы колоколов, их качественную составляющую трудно назвать идеальной. Помимо сугубо церковных колоколов в них представлены вибраторы иного назначения, в частности рынды. Примечателен и тот факт, что у многих из них «родные», несохранившиеся, языки-ударники заменены на новые, не отвечающие техническим требованиям, сложившимся в многовековой практике колокольного производства. Сегодня утрату языков восполняют кустарным способом, на месте. Показательно свидетельство звонаря Вознесенского храма Василия Савчука: «...Потом колокола повесили... я сделал языки: нашел ша́ровые (детали. – *С. Т.*) от машины, приварил к ним ушки и навешал...».

Итак, отсутствие колоколов, подавляющее большинство которых было уничтожено советской властью, а также неудовлетворительное качество тех, что сохранились и вернулись на колокольни, оказалось значительным тормозом в процессе восстановления рассматриваемых звонниц. Безусловно, это одна из ключевых проблем, окончательное решение которой еще впереди.

Другая важная проблема, выявленная нами, относится к обустройству звонницы как акустико-механической системы. Данный вопрос был актуален во все времена. В наши дни, когда многое забылось, он актуален вдвойне.

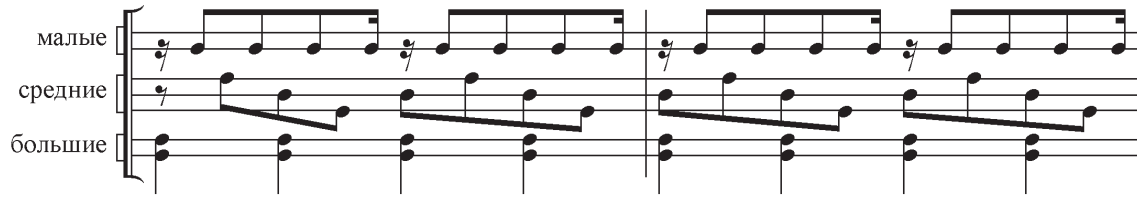
В дореволюционной России не существовало писаных правил по оснащению звонницы. Тем не менее в звонарской практике были выработаны и передавались из поколения в поколение некие общие подходы в этом деле. Не вдаваясь в технические тонкости, выделим главный из них: веревки (тяги) от колокольных языков должны быть распределены и протянуты к звонарю таким образом, чтобы во время звона он мог задействовать максимальное количество колоколов. При этом, для облегчения задачи, традиционно допускается употребление нехитрых механических устройств (например, ножной педали), связывание концов веревок от нескольких небольших колоколов в один узел (для управления ими одной рукой), использование веревочных растяжек, позволяющих изменить направление рабочей тяги от неудобно расположенного колокола, и т. д. Все это в кампанологии принято обозначать термином «балансировка». Грамотная балансировка делается с учетом особенностей музыкальной фактуры канонических звонов, которая предполагает наличие трех групп разновеликих колоколов – больших, средних и малых. При таком дифференцированном подходе балансировка каждой из колокольных групп в техническом отношении наделяется индивидуальными чертами. Звонарю это упрощает задачу при реализации многоголосной музыкальной фактуры во время звона.

Для понимания вопроса в качестве примера такой фактуры приведем образец дореволюционного звона, исполняемого одним звонарем (пример 1).

[2] Рында – корабельный колокол.

Пример 1

Звон Александро-Невской лавры в Петербурге, фрагмент партитуры (запись С. Рыбакова, см. [8, с. 194])



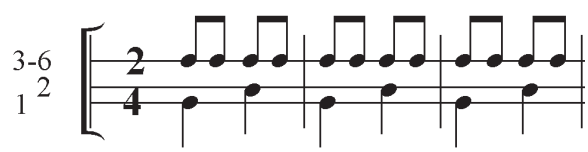
В данной ритмической партитуре, где каждый колокол выписан на отдельной «нитке», четко обозначена их группировка. Исходя из нотной записи, эксперту не составляет труда определить, каким образом здесь звонит звонарь. Партию малых колоколов он исполняет правой рукой, средних – левой, а больших – посредством педали.

В современных геленджикских звонницах колоколенного типа ситуация с балансировкой представляется неоднозначной. Если на Вознесенской колокольне она выполнена с пониманием вопроса, то на Преображенской дело обстоит иначе. Не станем подробно останавливаться на описании балансирования колоколов последней. Отметим только, что главный недостаток обсуждаемой балансировки заключается в отсутствии упомянутого дифференцированного подхода к группировке колоколов. Все они (кроме самого большого) объединены одной вязкой с непомерно длинными тягами от колокольных языков, что мешает ритмически гибко управлять в первую очередь малыми колоколами и исключает вероятность воспроизведения традиционной музыкальной фактуры в трезвоне[3]. Добавим, что в балансировке колоколов Преображенской звонницы механические приспособления принципиально не используются: по мнению звонарки храма Ольги Мозеровой, они противоречат национальной традиции. Это очевидное заблуждение; некоторые из простейших механизмов, применяемых в нынешних звонницах, известны по дореволюционным источникам конца XIX – начала XX века [1; 5; 8], вполне доступным для читателя в наши дни. Таким образом, приходится признать, что сегодня в геленджикском звонничном строительстве проблемы все-таки существуют.

Они в свою очередь порождают новые, в частности, связанные с исполнением звонов. Например, на звонном ярусе колокольни Вознесенского собора имеется специальная педальная доска, которая не используется по назначению. «Это не пошло, потому что надо (тогда. – *С. Т.*) одному трезвонить, а у нас пока нет такого человека, чтобы чисто один трезвонил, – сетовал церковный звонарь. – Педаль, она, знаешь, надо тренироваться». Поэтому звонят здесь, по его признанию, «обычно вдвоем. Один – в большие колокола, а другой делает подзвон». Тем не менее благодаря соблюдению основных правил колокольной балансировки вознесенский звон находится в русле традиционных, где, помимо расхожей трехплановой музыкальной фактуры, нередко представлено двух- и даже четырехголосие. В примере 2, нотированном схематически, большой (1-й) и подбольшой (2-й) колокола составляют одну партию. Другую, так называемую зазвонную партию, быстро чередуясь между собой, дробно вызванивают сразу четыре колокола (3–6). Данная четырехтактная попевка является основой всего звона, в котором она регулярно повторяется (иногда с незначительными изменениями).

Пример 2

Звон Вознесенского собора, фрагмент партитуры (запись С. Тосина)



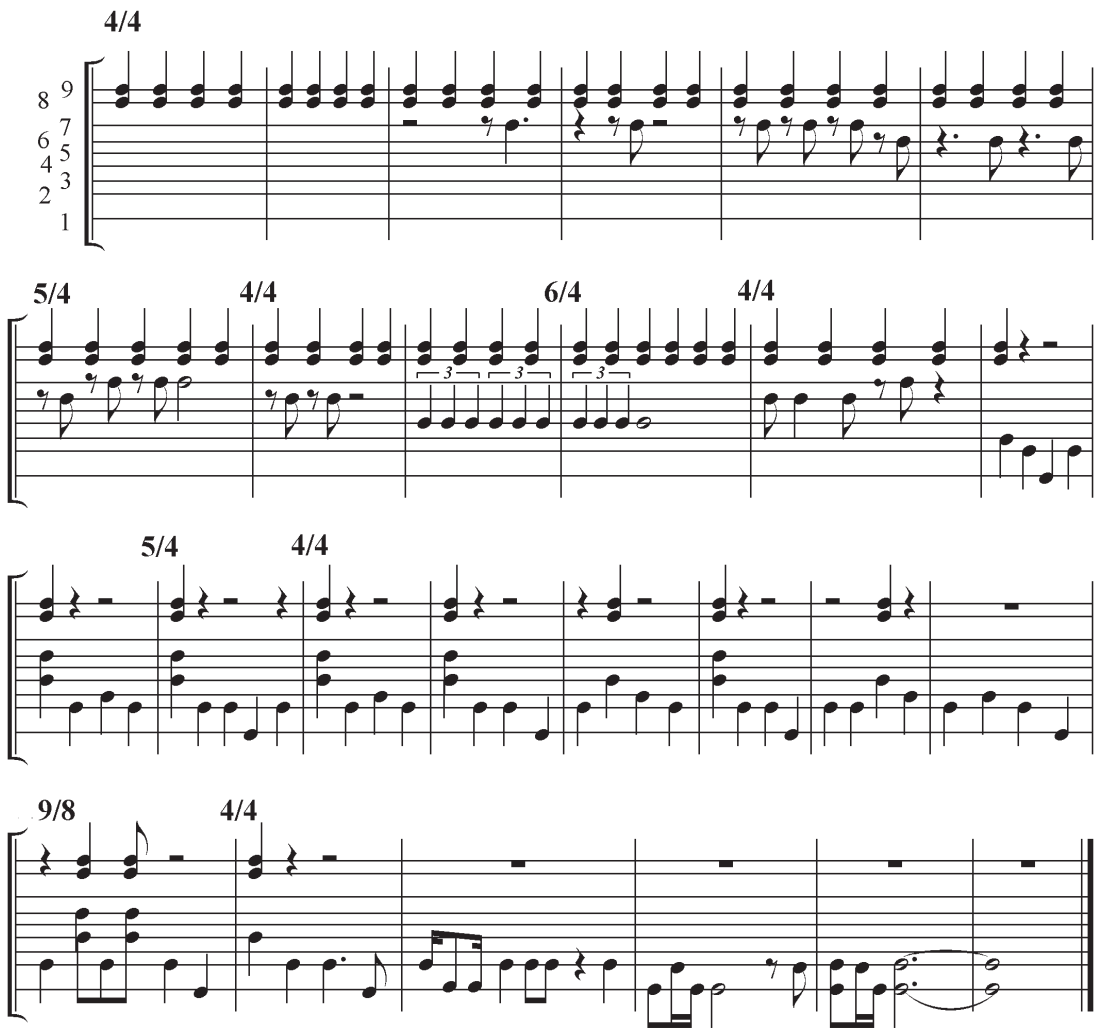
[3] Термин «трезвон» используется в разных значениях. Мы ограничимся тем, которое соответствует пониманию местных звонарей: звон в несколько или во все колокола одновременно, но с их погрупповой ритмической дифференциацией.

Исполнительски, в техническом отношении, этот звон для одного искусного звонаря (владеющего, помимо прочего, игрой «через педаль») не представляет особой сложности. Вознесенские же звонари, не освоившие педальную технику, вынуждены его воспроизводить вдвоем. Отсюда – вывод: их технико-исполнительские навыки нуждаются в совершенствовании.

На колоколах Преображенской звонницы по вышеуказанной причине отсутствия грамотной балансировки практически невозможно исполнять многоголосные звоны в их традиционном виде. Это очевидно при анализе партитуры одного из звонов данного храма, которую мы вынуждены разместить здесь в развернутом виде (пример 3).

Пример 3

Звон Преображенской церкви (запись С. Тосина)



В примерах 1 и 2 обнаруживается достаточно определенная ритмическая дифференциация колокольных голосов: чем выше партия, тем она более дробная. Это типично для традиционных звонов. Верхняя партия, исполняемая на малых колоколах, как правило, самая подвижная (именно поэтому ее часто называют трелью). В преображенском звоне упомянутая дифференциация от-

сутствует. Партия малых колоколов (8, 9), управляемых правой рукой, вместо активного движения представлена пассивными репетициями четвертных длительностей (поначалу), которые к середине звона переходят в фазу полной инертности и ритмической нестабильности. Более крупные колокола – большой (1) и часть средних (2–4) – звучат остинатно в том же самом виде, четвертями, а в коде вообще начинают ритмически дробиться.

Конечно, анализируемая колокольная композиция не лишена своей логики, но назвать ее традиционным звоном мы бы вряд ли решились. Недостатки балансировки, отмеченные выше, оказались одной из причин такой необычной трактовки звона.

Другой причиной следует назвать недостаточный уровень технико-исполнительской подготовки звонарки. По нашим наблюдениям, переменные метры в рассматриваемом звоне не есть отражение специфики музыкального мышления исполнителя. Они являются следствием случайного «выпадения» из метроритма, что можно объяснить только неготовностью исполнителя к дальнейшим действиям, полным отсутствием контроля над ситуацией. На это же в партитуре звона указывает и хаотичность перебора низких колоколов (1–4).

По признанию О. Мозеровой, она нигде не училась и обычно звонит, «что получится». Так же поступает и звонарка храма св. кн. Михаила Черниговского, которая тоже не обучалась колокольному звону. Она вполне искренне считает, будто учиться этому делу не обязательно. Якобы достаточно приговаривать при звоне «Молись Богу, ходи в храм», и Господь вразумит, как это делать.

Основываясь на изложенных фактах, мы вынуждены констатировать: уровень технико-исполнительской подготовки геленджикских церковных звонарей пока трудно назвать удовлетворительным. Напомним, однако, что без нее невозможно воспроизвести по-настоящему искусный звон, который мог бы порадовать прихожан (слушателей). Об эстетическом значении колокольного звона в свое время писал музыкант-этнограф С. Рыбаков: «Важность искусного звона подтверждается тем, что при таком звоне гораздо больше собирается молящихся в церковь... большие толпы собираются слушать звон до начала службы и остаются ради этого и после службы» [6, с. 184].

Беседы автора с геленджикскими звонарями привели к выявлению еще одной серьезной проблемы. Она относится к их православно-уставной грамотности.

Известно, что в прошлом Русская православная церковь придавала огромное значение колокольному звону. Поэтому данный культурный феномен так или иначе отражен в богослужебных уставах, трудах дореволюционных священнослужителей. В них имеются сведения относительно времени употребления звонов, их канонических форм, нередко с указанием структуры (то есть музыкальной формы), а также характера использования колоколов [2; 3; 4; 7]. Но базовые указания на сей счет содержатся в Типиконе – основном регламентирующем документе Церкви.

Как следует из нашего общения с геленджикскими звонарями, не все из них об этом знают. Только вознесенский информатор упоминал в разговоре о православном уставе в связи со звонами. Остальные, судя по всему, вообще не знакомы с церковными письменными уложениями. И еще одно важное наблюдение: создается впечатление, будто все местные звонари следуют лишь указаниям настоятелей своих храмов, которые, по всей видимости, произвольно трактуют указания Типикона. Так, по словам О. Мозеровой, бывший «батюшка сказал, благовест[4] – 30 ударов, о. Владимир (теперь. – *С. Т.*) говорит 40 ударов делать». В Вознесенском, Преображенском и Черниговском храмах благовест, независимо от дня, бьют в самый крупный колокол, тогда как в церковном уставе, согласно православному календарю, оговаривается использование разных колоколов.

Перезвон[5] в Вознесенском соборе вообще не практикуется. Со слов звонарки Преображенской

[4] Благовест – вид православно-уставного звона; производится с целью призыва христиан в храм на молитву, а также для оповещения о предстоящем вечернем, утреннем и дневном богослужении. Характеризуется мерными ударами в один из колоколов. В зависимости от церковного календаря регламентируется по продолжительности, темпу и употреблению того или иного колокола.

[5] Перезвон – вид православно-уставного звона; состоит из поочередного перебора колоколов и одновременного заключительного удара в них. Имеет разновидности: редкий (медленный, скорбный) и частый (относительно подвижный, праздничный). Перезвон, как правило, не исполняется обособленно. Он является первым, жанрово определяющим, разделом двухчастной композиции, за которым следует трезвон.

церкви, перезвон здесь, как и положено, исполняется при освящении воды. Другие случаи его употребления не выявлены.

Что касается трезвона (третьего и последнего из видов православного звона), то в Преображенской церкви он звучит лишь в начале и конце литургии. В Вознесенском же соборе данный звон употребляется, на наш взгляд, наиболее грамотно: в соответствующее богослужебной практике время, а не только при литургии. Необычная практика исполнения трезвона сложилась в Черниговском храме, на звоннице которого висят всего два колокола. Как известно, для полноценного воспроизведения его музыкальной фактуры необходимо минимум три разновысотных инструмента. Правда, в стесненных обстоятельствах при желании (и с известной долей фантазии) можно обойтись и двумя, где каждый из колоколов будет вести свою ритмически самостоятельную линию. Но такое возможно только на колокольне – сооружении, где звонарь находится рядом с колоколами и потому в состоянии вызванивать мелкие ритмы, характерные для партии трели. Настенная звонница с ее дистанционным способом управления колокольными языками лишает его этой возможности. Поэтому странно было слышать из уст звонарки о трезвоне на черниговской звоннице. Записать его и выяснить какие-либо подробности по данному поводу автору статьи не удалось, так как в день обследования инструмента звоны не производились. Тем не менее, по утверждению информатора, трезвон здесь все-таки исполняют, и делают это только перед литургией и после нее.

Канонические звоны во время богослужения (на «Верую!», на чтение Евангелия и др.) производятся только в Вознесенском храме, в других не звонят вообще. Является ли это следствием уставной безграмотности самих звонарей или напрямую зависит от отношения к звону церковного начальства, трудно определить однозначно. Полагаем, что тут имеет место и первое, и второе.

Подводя окончательный итог настоящему исследованию, отметим следующее. Собранный автором статьи материал и его анализ способствовали выявлению ряда проблем, свойственных для геленджикской колокольно-звонной практики в сложный период восстановления ее традиционных основ. Сегодня в звонничном строительстве, связанном с обустройством и налаживанием инструмента как акустико-механической системы, налицо трудности, сопряженные с его комплектацией качественными церковными колоколами, а также их балансировкой. Технико-исполнительские возможности местных звонарей весьма ограничены и в отдельных случаях нуждаются в значительном совершенствовании. Обращает на себя внимание и недостаточно ясное представление звонарей о роли и месте канонических звонов в богослужебном обряде, о их значимости и календарной приуроченности – о всем том, что закреплено церковными уставами. Без устранения указанных проблем вряд ли возможно в обозримом будущем достижение главной цели – восстановление истинной традиции православного колокольного звона.

Литература

1. Израилев А. А. Ростовские колокола и звоны. – СПб., 1884. – 24 с.
2. Неаполитанский А. Церковный устав в таблицах, показывающих весь порядок церковных служб рядовых и в особенности праздничных служб в течение времени года. – Владимир, 1878. – 128 с.
3. Никольский К. Т. О колоколах и звоне: пособие к изучению устава богослужения православной церкви. – СПб., 1894. – С. 31–44.
4. О должности звонаря и изъяснение о времени и порядке благовеста и звона в колокола к службам Божиим и в другие случаи в продолжении года, составленная для Козельской Оптиной пустыни в 1843 году // Никаноров А. Б. Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. – СПб.: РИИИ, 2000. – С. 129–165.
5. Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. – СПб., 1896. – 68 с.
6. Рыбаков С. Г. Церковный звон в России // Музыка колоколов. – СПб.: РИИИ, 1999. – С. 176–196.
7. Скабалланович М. Благовест // Толковый Типикон. – 1913. – Вып. 2. – С. 6–11.
8. Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. – 1907. – № 9–10. – С. 265–281.

References

1. Izrailev A.A. *Rostovskie kolokola i zvony [Rostov bells and chimes]*. St. Petersburg, 1884. 24 p. (In Russ.).
2. Neapolitanskiy A. *Tserkovnyy ustav v tablitsakh, pokazyvayushchikh ves' poryadok tserkovnykh sluzhb ryadovykh i v osobennosti prazdnichnykh sluzhb v techenie vremeni goda [The church charter in the tables*

showing the entire procedure of the church ordinary services and in particular of festive services during a year]. Vladimir, 1878. 128 p. (In Russ.).
3. Nikol'skiy K.T. *O kolokolakh i zvone*. *Posobie k izucheniyu ustava bogosluzheniya pravoslavnoy tserkvi [About the bells and ringing. A Handbook for the study of the Charter of the divine services of the Orthodox Church]*. St. Petersburg, 1894, pp. 31-44. (In Russ.).
4. O dolzhnosti zvonarya i iz'yasnenie o vremeni i poryadke blagovesta i zvona v kolokola k sluzhbam Bozhiim i v drugie sluchai v prodolzhenii goda, sostavlennaya dlya Kozel'skoy Optinoy pustyni v 1843 godu [About the post of a bell-ringer and the exposition time and the order of the blagovest and bell ringing to the devine service, and in other cases during the year, compiled for Kozelsk Optina in 1843]. *Nikanorov A.B. Kolokola i koloko'nye zvony Pskovo-Pecherskogo monastyrya [Bells and bell ringing of Pskovo-Pechersky monastery]*. St. Petersburg, RIII Publ., 2000, pp. 129-165. (In Russ.).
5. Rybakov S.G. *Tserkovnyy zvon v Rossii [The church chime in Russia]*. St. Petersburg, 1896. 68 p. (In Russ.).
6. Rybakov S.G. Tserkovnyy zvon v Rossii [The church chime in Russia]. *Muzyka kolokolov [Music of bells]*. St. Petersburg, RIII Publ., 1999, pp. 176-196. (In Russ.).
7. Skaballanovich M. Blagovest [Blagovest]. *Tolkovyy Tipikon [Explanatory Typicon]*, 1913, vol. 2, pp. 6-11. (In Russ.).
8. Smolenskiy S.V. O kolokol'nom zvone v Rossii [About the bell ringing in Russia]. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian musical newspaper]*, 1907, no. 9-10, pp. 265-281. (In Russ.).

УДК 781

О ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРОТОТИПАХ ВАРИАНТНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Тотальное вхождение вариантности в современную музыку поставило перед наукой ряд вопросов. Чем обусловлено появление столь древнего феномена на художественном небосводе последнего столетия? Каковы базовые, культурные предпосылки возрождения вариантности, объясняющие ее проникновение в самые различные стилистические направления композиторского творчества XX–XXI веков? В чем уникальность истории вхождения вариантности в академическую практику по сравнению с остинатностью, имитационностью, комбинаторикой? Каким образом осуществляется компромисс между древнейшими принципами устного вариантного формотворчества и традициями европейской опусной культуры? Что представляет собой «новый вариантный синтаксис» как результат подобного компромисса?

В центре внимания автора находится *фольклорный генезис вариантности*, «диссонирующий» с закономерностями профессионального музыкального творчества. Точками расхождения между ними являются: исходные модели мировосприятия (коллективная – личностная); объект варьирования (канон, архетип – тема) и способ варьирования (устный – письменный). Несмотря на это, современная музыкальная практика демонстрирует устойчивое движение от привычной для нее модели «тема – вариант» – к модели «варианты – инвариант, канон», характерной для устной традиции.

В различных музыкальных направлениях (от «новейшего фольклоризма» до инструментальных опусов Д. Шостаковича, Б. Тищенко, С. Губайдулиной и др. композиторов) обнаруживаются опосредованные связи с древнейшими мелодическими формами фольклорного творчества, описанными И. Земцовским. **Первая** из них – мелострофы, опирающиеся на вероятностную комбинаторику попевок. **Вторая** – представляет формы мелострофы без композиционно вычлененного тезиса, основанные

не столько на развитии, сколько на «развертывании». Наконец, **третья** – демонстрирует формы, построенные на развитии исходного «интонационного тезиса». Функция вариантности здесь – допевание, непрерывно обновляемое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе. Именно эта, последняя форма становится фундаментом так называемой композиции «строф прорастания», нашедшей свое разноплановое применение, начиная с «песенного» романтизма до творчества Д. Шостаковича и его последователей.

Вхождение вариантности в музыку XX–XXI веков становится инструментом создания некого нового синтаксиса, альтернативного опусной традиции. В его основе – ослабление авторского начала и привнесение черт «устности» в новую формообразующую логику, в том числе за счет размывания атрибутивных признаков музыкальной темы и общего усиления импровизационных свойств музыки (метод «инженерно» конструируемой свободы, импровизационности).

Ключевые слова: вариантность, вариантное развертывание, опусная традиция, тема, фольклор, неофольклоризм, устное формотворчество, мелострофа, ядро.

ABOUT THE FOLK PROTOTYPES OF THE VARIATIONAL FORM CREATION

Demeshko Galina Andreevna, Dr of Art History, Professor of Department of the Theory of Music, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Having been totally integrated into modern music, the variation poses a number of questions to science. Why has this ancient phenomenon risen among the stars of fine arts of the last century? What are the fundamental and cultural conditions for such rising that can explain its diffusion in compositions of various genres written in the 20th and 21st centuries? Why is variation so unique from the viewpoint of its appearance in academic practice in comparison to ostinato, imitation, and combination? How does it find a compromise between the ancient fundamentals of oral folklore forms creation and traditions of a European opus? What is a "new variation syntax," which represents a result of the compromise?

The central point of the author's attention is the *folklore genesis of variation*, which is in discord with principles of professional music. The discrepancies lie in original perception models (collective – personal), the subject of variation (canon, archetype – subject), and the method of variation (oral – written). Nevertheless, modern music exhibits a steady transformation from its usual "subject – variant" model to the "variants – invariant, canon" model, which is more usual for oral traditions.

Different musical genres – from neo-folklorism to instrumental opuses of D. Shostakovich, B. Tishchenko, S. Gubaidulina, and other composers – reveal some indirect links to the most ancient forms of folk melody described by I. Zemtsovsky. The **first** one is the strophe melody, which draws on probable combinations of specific melody idioms. The **second** one represents forms of the strophe melody without any compositionally distinguished thesis that are more based on continuity rather than on development. Finally, the **third** link shows the forms, which are based on development of original "intonational thesis." The function of variation here is the melody continuation, a constantly evolving original thesis that attaches individuality to every lyrical strophe melody. It is the third form that becomes a fundamental for so called "emergence of strophes" composition, which is widely used in various genres: from lyrical romanticism to the compositions written by D. Shostakovich and his followers.

Having emerged in music of the 20th and 21st centuries, variation becomes a tool for a new syntax, which is an alternative to the opus tradition. It is based on weakening of the author's individuality and making the new principles of formation more "oral", specifically by making attributive characteristics of musical theme less distinctive and by intensifying improvisation capabilities of music in general ("engineered" freedom, improvisation capabilities).

Keywords: variability, variational evolution, opus tradition, theme, folklore, neofolklorism, oral form creation, melody verse, core.

Вариантность, вариантная логика – универсальные приемы организации современного звукового пространства. Закономерность их вхождения в академическую практику XX–XXI веков демонстрирует творчество крупнейших отечественных и зарубежных композиторов. Вместе с тем феномен «органичности» этого явления в лучших музыкальных опусах последнего столетия – лишь верхняя, так сказать «видимая» часть айсберга. «Подводная» же его часть скрывает в себе процесс приспособления вариантности как древнейшего вида формотворчества к языку современного музыкального искусства. Но этот процесс сложен не только с технической стороны. Он чреват неравномерностью, а порой и неожиданностью самого художественного результата, ибо фольклорный генезис вариантности, скорее, диссонирует, нежели согласуется с закономерностями профессионального музыкального творчества.

Синдром «диссонирования» находим и в теоретических концепциях вариантности. Подавляющее их большинство пытается проецировать идею «первичности» тематизма на сферу вариантного формообразования. В рамках возникающей на этой основе модели *тема – вариант* последний толкуется как образование, производное от темы, наподобие другой зависимости: *тема-вариация*. Оказавшиеся в одном смысловом ряду вариационный и вариантный процессы, таким образом, различаются лишь способом отношения к теме, алгоритмом изменяемого-неизменного, величинами сохранности исходного тематического материала и т. д. В фольклорной же практике первичен *весь* вариантный процесс, воспроизводящий инвариант (канон, архетип). Ему соответствует качественно иная, интровертированная модель: *варианты – инвариант*.

Несмотря на это, современное композиторское творчество демонстрирует устойчивое движение от привычной для него модели (тема – вариант) – к модели (варианты – инвариант), характерной для устной музыкальной традиции, «хроматически» заполняя пространство между этими полюсами. В одном случае возникает некий вторичный художественный продукт, подчиняющий вариантную логику, подстраивающий ее «под себя», но не взрывающий базовую для опусного искусства установку на тему. В другом – обнаруживается стремление художника создать нечто принципиально новое, не вписывающееся в привычную систему европейского «эстетического языка». Именно эта модель вскрывает сущностные различия между вариационностью и вариантностью, изначальное несходство глубинных механизмов их функционирования.

Итак, в основе *вариационного формообразования* – не просто инициирующая этот процесс **тема**, но и соответствующая логика его организации с характерными для классического искусства дефинициями: «рельеф-фон», «центр-периферия», «экспонирование-развитие». *Вариантное* же *формообразование* по сути своей ориентировано на переменную (неклассическую) модель, где каждый момент развертывания – точка «транзита» и вместе с тем центр. Но главное – здесь важен *весь* процесс, «высвечивающий» инвариант, непрерывно формирующий представление о нем и т. д.

Новая, «рукотворная» вариантность – при всей сложности своего вхождения в современную академическую практику – восходит, по-видимому, к нескольким базовым моделям устного формотворчества, которые описал И. Земцовский. Одна из них отсылает к *древнейшим системам «мелопеи» псалмодического и формульного типа* и отражает синкретичность архаического сознания. «Тематического мелоса как такового, – отмечает И. Земцовский, – в данной группе фольклорных форм еще нет. Развития – тоже…» [4, с. 95][1]. Поэтому *вариантность* становится здесь фактически единственным способом обнаружения неких опорных ладоинтонационных попевок и формул, просвечивающих в сквозной линии развертывания.

Подобный опыт архаически-ритуального варьирования становится актуальным в начале XX столетия, получая свое наиболее яркое воплощение в «язычестве» И. Стравинского и варваризмах Б. Бартока. 70–90-е годы отмечены появлением образцов «нового примитива», нацеленного на модернизированное воспроизведение архаических терпкостей и угловатостей. Своеобразной «вывеской» этого направления становится образ «остановленного», внеположного времени. Один из его принципов весьма точно харак-

[1] И. Земцовский, наряду с псалмодическим типом, вслед за Асафьевым, относит его к миру «образной речитации».

теризует Т. Чередниченко. Это, по словам автора, определенная «пространственная координация точек звукоряда. Мелодии важно в любом порядке набрать обязательные звуколокусы, постепенно «вытоптав», «обжив» звуковое пространство, – пройдя ограниченный звукообъем всеми возможными маршрутами» [6, с. 549].

Наглядным примером «новейшего фольклоризма» является цикл В. Мартынова, «Ночь в Галиции» на слова Велимира Хлебникова для Opus Posth и Ансамбля народной музыки Дм. Покровского (1996). По признанию композитора, «истинная музыка существует вне автора», поэтому названный цикл не есть «сочинение», а скорее «*со*подчинение», связанное с оперированием некой системой «готовых модулей». Как видим, подобная «методика» весьма близка по сути принципу нанизывания простейших попевочно-силлабических «строительных блоков» как единственному способу вариантного продвижения в древнейших системах устного формотворчества.

Другие архаические модели, обозначенные И. Земцовским, восходят к *собственно мелодическим формам* фольклорного творчества. В XX–XXI веках они прорастают не в экзотические «неофольклоризмы», а в формообразующие принципы, более или менее органично привитые на почву современного музыкального языка. **Первая** из названных моделей – это мелострофы, базирующиеся на вероятностной комбинаторике попевок. **Вторая** – представляет формы «мелострофы лирических песен… без композиционно вычлененного тезиса… основанные не столько на “развитии”, сколько на “развертывании”» [4, с. 95]. Наконец, **третья** – демонстрирует «формы, основанные на развитии “интонационного тезиса” (лирика типа русской протяжной песни, своеобразный музыкально-песенный симфонизм, тип музыкально-композиционной “тоники”…)» [4, с. 95]. Функция вариантности здесь – допевание, непрерывно обновляемое продолжение исходного тезиса, сообщающее индивидуальный облик каждой лирической мелострофе.

Композиционную логику, близкую **первой** из этих моделей, можно встретить в целом ряде современных музыкальных опусов. Таковы многие инвенции XX века, предназначенные для различных инструментов. В отличие от баховских имитационных пьес данного жанра, в них преобладает логика вариантно-конструктивной работы с мелодическими ячейками, повторяемость и изменяемость которых подчинены принципу свободного выбора. Например, в Инвенции для фортепиано С. Губайдулиной и Инвенции № 1 (из цикла Две инвенции для флейты соло) Е. Фирсовой предельно сконцентрированное время-пространство мотивных ячеек («попевок») подвергается различного рода комбинациям-сочетаниям с другими ячейками. Поэтому на первый план, как и в фольклорных формах, выходит то, что можно назвать *«хронотопом структурирования»*, в рамках которого границы попевок значимы не менее, чем сами попевки. И хотя роль вариантности здесь уведена вглубь, вторична, она имеет место в обеих пьесах: во взаимодействии с конструктивностью на более равноправной основе у Губайдулиной[2] и в подчинении последней – у Фирсовой. Так возникает первый тандем: **архаика – вариантное формообразование в музыке XX–XXI веков**.

Универсальной моделью барочного формообразования становится принцип *развертывания,* непосредственно связанный со **второй** моделью, обозначенной И. Земцовским. Уже в фольклорной лирике впервые раскрывается мелодическая, ладоинтонационная природа вариантного формообразования, опирающегося на принцип развертывания (специфика мелострофа «без композиционно вычлененного тезиса»). Его специфика – в плавном мелодическом скольжении, незаметности структурных граней, непрерывной обновляемости.

В эпоху барокко комбинаторика и вариантность уже далеко не единственные принципы. Сочетание вариантности с различными видами мотивного повтора и обновления обогащает композиционный процесс, делает его гибче и разнообразнее. Сам вариант может здесь выглядеть как варьирование точного, секвентного или конструктивного повтора; как повтор с «прирастанием» звуков, как вариант с более свободной или радикальной («производный» контраст) программой изменений.

[2] Достаточно перечислить хотя бы огромный диапазон метрической презентации попевок: от 3/8 до 11/8 (за исключением метра 4/8), повторяемость и функция которых неодинаковы. Все это усиливает эффект вариативной подвижности материала.

И все же отметим главное: *развертывание возможно и «вне композиционно вычлененного тезиса»* (ядра, «темы»). Оно противостоит природе направленного «развития», представляет определенный тип движения – нерасчлененного, открытого, нетематического. Вместе с тем это и характерная концепция музыкального времени[3], близкая, с одной стороны, устной традиции, а с другой – старинным контрапунктическим формам «длящегося пребывания». В отличие от хронотопа структурирования, логика развертывания здесь опирается на многопланово *варьируемый повтор* и, таким образом, оказывается наиболее органичной средой для вариантного формообразования.

В творчестве Баха «ядро» еще сплошь и рядом интонационно мобильно и вариативно не в меньшей степени, чем его развертывание. Чередование «опорных» и «легких» участков формы здесь достигается посредством равномерного распределения характерных элементов в мелодической линии. При этом разность потенциалов между динамически активными и нейтральными моментами развертывания стремится, условно говоря, к нулевой отметке (самоуравновешивающаяся, колебательная структура времени). Примерами такого рода вариантного развертывания могут служить многие аллеманды Баха (в том числе – Аллеманда из Французской сюиты Ре-минор и Соль-мажор), прелюдии, токкаты и т. д. Преемственность в вариантной модели этого типа: **архаика (мелострофа без композиционно вычлененного тезиса) – барочный принцип «ядро-развертывание»**.

В музыке XX века она сохраняет свое самостоятельное значение, реализуясь в фактурных, «моторных», фигуративных и т. п. неклассических формах тематизма, образующего *вариантные цепи*, и несущих на уровне музыкального хронотопа информацию о синкретической целостности и нечленимости мира. Сошлемся лишь на два примера, очень разных по смысловым задачам, но выполненных в сходной манере вариантного развертывания. Один из них – II ч. (Postscriptum) Третьей симфонии Б. Тищенко, решенная в духе плачевой речитации и представляющая собой тип бесконечно длящейся континуальной формы (Con tranquillo moto) с нерасчлененной строфикой и неполно фиксированным ядром. Другой пример – вариантные цепи общих форм движения (Восьмая симфония Д. Шостаковича: III ч., скерцо-токката), воспроизводящие демонический образ необузданной стихии.

Еще более актуальной в эпоху барокко становится универсальная модель вариантно-полифонического формообразования, построенная на принципе ***прорастания***. Ее фольклорный прообраз – упоминаемая И. Земцовским **третья** форма «мелострофы, основанной на развитии “интонационного тезиса”». Специфика данной модели уже подразумевает композиционно фиксируемую структуру (интонационный тезис, ядро, зерно, тему-мотто…), стимулирующую процесс прорастания.

В основу барочной модели «тезис-прорастание» положено сходство начальных (строгих) и вариантное обновление продолженных (свободных) построений. Такова, в частности, композиция, состоящая из имитации и последующего свободного продолжения разделов (неимитационного продолжения имитации)[4]. В полифонической практике она свойственна «мотетной форме» (Вл. Протопопов), фуге (диалектика соотношения «тема» – «не-тема»), другим композиционным структурам, в которых имитация сменяется более свободным, «интермедийным» построением. Вместе с тем, как уже отмечалось, это новый, трансформированный вариант модели «ядро – развертывание» с выраженными в композиционном (тематическая) и смысловом (постулирующая) отношении функциями инициального построения (тезиса).

В соответствии с этим меняется не только тип музыкального движения, но сама концепция формотворчества и восприятия, все более смещаясь в сторону тематизации, расчлененности и замкнутости композиционного пространства. Даже применительно к традиционной музыке здесь принято говорить о высших, «симфонических» формах развития. Что же касается профессионального творчества, то в его пределах эта модель неуклонно трансформируется в ***композицию «строф прорастания»***, особенно актуальную для музыки XX века, где на долю вариантности, порой, приходится не просто «длящееся пребыва-

[3] По словам М. Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1].

[4] А. Милка считает ее базовой для всей полифонической культуры [5, с. 41].

ние» или длительное развитие, но и «изживание» ранее изложенных тем.

Так намечается еще одна линия – **мелострофа, основанная на развитии «интонационного тезиса»** (музыкально-песенный симфонизм) – **барочный принцип «тезис – прорастание»**. Начиная с XIX века эта линия окончательно оформляется в композицию «строф прорастания» («песенный» романтизм, русские композиторы, Малер, Шостакович), в рамках которой происходит симбиоз вариантности и принципов академического творчества.

В XX веке мелодическая природа вариантности и понятие *горизонтальной полифоничности*[5] связывается, прежде всего, со спецификой музыкального мышления Д. Шостаковича – текучестью композиционно-драматургического развертывания, воспроизводящего изменчивость, процессуальность самого бытия и остро ощущаемого непрерывного «тока времени». Здесь же возникает качественно новый тип вариантного прорастания, ассимилированный к гомофонной драматургии и впервые соединивший в себе принцип баховского ядра и бетховенской функциональной антитезы.

Являясь специфическим продуктом современной музыкальной практики, он реализуется в условиях тематически концентрированного развертывания и находит свое наиболее полное выражение в шостаковической ветви инструментального творчества. Так замыкается историческая цепь: **ядро – развертывание – шостаковические «строфы прорастания» – опусная музыка XX века**.

Новые свойства текучести и непрерывности шостаковической модели возникли, с одной стороны, как результат переосмысления ряда моделей прошлого на новом историческом витке. От народной протяжной песни (с ее внутренней бесконтрастностью) и баховского развертывания заимствуется *принцип погружения*, углубленный показ процесса становления музыкальной мысли. А с другой стороны – органичной основой такого развертывания становится комплекс «эксклюзивных», собственно шостаковических средств: поступательно-мелодический потенциал его ладов и специфика ритмической организации музыки композитора, тяготеющей к свободе и нерегулярности, ее образно-смысловая неоднозначность и тончайшая система интонационно-тематических связей и мутаций.

Принципиально новым в стилистике Шостаковича становится сочетание предельной образной конкретности с широким горизонтом «обозрения», большого диапазона контрастов с умением органично сплавлять, объединять это множество. И в этом, опять-таки, обобщение опыта предшественников (бетховенских мотивных столкновений, резких эмоциональных перепадов, свойственных музыке Чайковского, малеровских стилистических контрастов в пределах одной мысли) вкупе с сугубо авторскими находками. Важнейшая среди них – *включение вариантности в столь непривычный для нее, изобилующий контрастами контекст*.

В результате возникает характерный феномен музыки XX века – тематизм Шостаковича. Его содержательный срез представлен мелодическими элементами, которые по степени контраста и энергоемкости сопряжения могут быть сопоставимы с тематическими «ядрами» сонатности. Способ же проживания шостаковического тематизма, напротив, подчеркнуто полифоничен. Отсюда – непрерывные интонационные переплетения и мутации, перерастания и «врастания», вкрапления и инкрустации, уподобляющие его растущему организму, живой ткани, еще не принявшей кристаллически зафиксированного облика. Главным двигателем такого тематического процесса у Шостаковича становится *интонационная вариантность*[6].

---

[5] По отношению к музыке XX века понятия *«горизонтальной»* и *«вертикальной полифоничности»* одним из первых формулирует А. Должанский. «Полифония как ткань (склад), – пишет он, – средство создания характеристики, портрета. Полифония как форма (композиция) – средство развития образа. В этом объяснение того, почему «портретный» Прокофьев использует почти исключительно первую сторону полифонии, а драматург Шостакович – обе» [3].

[6] Все способы соединения соседних интонационных сегментов в конечном счете подчиняются у Шостаковича универсальным принципам сочетания: повтору (точному или секвентному), варианту (воспроизводящему только часть параметров предыдущего мелодического сегмента) и контрасту (предполагающему жанровое различие интонационных сегментов, несущее с собой смену ассоциаций). У Шостаковича особенно распространены вариант и варьированный повтор (точный и секвентный).

Найденная композитором *модель «вариантно-горизонтальной полифонии»* становится своего рода «классикой» в музыке XX века и отправной точкой для целой ветви современного инструментализма. Достигнутое в ее пределах взаимодействие кристаллического и изменчивого, классического и неклассического, гомофонного и полифонического стало возможным лишь в условиях этой новой «тематической конституции» Шостаковича. Здесь же впервые вариантность оказывается не просто приемом, встроенным в сферу «тематически концентрированного» или «разработочного развертывания», но становится базовым формообразующим принципом.

Итак, динамика процессов в сфере современного композиторского творчества крайне сложна, разнонаправлена и далека от завершения. Но бесспорно одно: всестороннее проникновение вариантности в опусную традицию взрывает ее монотекстуальную основу и намечает особый, «письменно-устный» вектор в современной академической музыке.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 504 с.
2. Демешко Г. А. Вариантность как феномен музыкальной практики XX века // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2 (11). – С. 7–13.
3. Должанский А. Избр. ст. – Л.: Музыка, 1973. – 211 с.
4. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. – 1988. – С. 93–100.
5. Милка А. К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги. – 1986. – С. 36–57.
6. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 600 с.

References

1. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki [Questions of Literature and Aesthetics]*. Moscow, 1975. 504 p. (In Russ.).
2. Demeshko G.A. Variantnost' kak fenomen muzykal'noy praktiki XX veka [Variant Development as a Phenomenon of Musical Practice in the 20th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2012, no. 2 (11), pp. 7-13. (In Russ.).
3. Dolzhanskiy A. *Izbrannye stat'i [Selected papers]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1973. 211 p. (In Russ.).
4. Zemtsovskiy I.I. Khronotopy muzykal'nogo fol'klora: opyt tipologii [Chronotopos of Musical Folklore: Experience of Typology]. *Prostranstvo i vremya v iskusstve [Space and Time in Arts]*. Leningrad, 1988, pp. 93-100. (In Russ.).
5. Milka A. K voprosu o genezise fugi [On Genesis of Fugue]. *Teoriya fugi [The Theory of Fugue]*. Leningrad, 1986, pp. 36-57. (In Russ.).
6. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas: 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical Reserve: The 1970s. Problems. Portraits. Stories]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 600 p. (In Russ.).

УДК 398.332 (=161.3) (571.14)

КАЛЕНДАРНЫЕ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУСОВ КЫШТОВСКОГО РАЙОНА НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ[1]

Дайнеко Татьяна Владимировна, младший научный сотрудник, сектор фольклора народов Сибири, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Новосибирск, РФ); аспирант, кафедра этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tan-dai@mail.ru.

Актуальность данной статьи обусловлена необходимостью апробировать новую теоретическую разработку участников научного проекта «Теоретические проблемы жанрово-стилевой классификации и типологии песенных традиций народов Сибири». Результатом их исследований стало составле-

[1] Российский гуманитарный научный фонд, грант 14-04-00171а.

ние единой «Карты описания локальной песенной традиции», которая позволяет описать и жанровую классификацию, и грамматическое устройство песенной системы как восточнославянских, так и тюркских песенных традиций. Объектом изучения для настоящей работы стала календарная фольклорно-этнографическая традиция белорусов села Колбаса Кыштовского района Новосибирской области. В качестве материалов для исследования используются записи, сделанные автором во время экспедиции 2016 года. В статье дается характеристика обрядовых комплексов указанной локальной песенной традиции с учетом аналитических позиций «Карты…», как то: жанровый состав, семантика жанра, его содержание, терминология (научная и народная), приуроченность (ситуативная, временная, локальная, социальная), форма исполнения (состав участников, количество участников и пр.), передача жанра (трансмиссия). Представлены обрядово-песенные комплексы всего годового календарного цикла: святочного периода, масленичного, пасхального, троицкого, осеннего. Кроме того, в статье публикуются словесные тексты ряда календарных песен, записанных от потомков белорусских переселенцев села Колбаса. В заключение автор приводит некоторые результаты сопоставления жанрового состава календарных обрядовых комплексов села Колбаса с аналогичными сведениями о метропольной традиции и делает выводы о степени сохранности каждого из календарных циклов локальной традиции сибирского села.

Ключевые слова: фольклор белорусов Сибири, календарные обряды и песни белорусов-переселенцев Сибири, Кыштовский район Новосибирской области, карта описания локальных песенных традиций.

CALENDAR FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC TRADITIONS OF THE BYELORUSSIANS OF KYSHTOVSKY DISTRICT, NOVOSIBIRSK REGION[2]

Dayneko Tatyana Vladimirovna, Junior Researcher, Sector of Folklore, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation), Postgraduate of the Department of Ethnomusicology, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tan-dai@mail.ru

The paper accounts the calendar folklore-ethnographic unity of the Byelorussian settlers in one of the local settler point of this ethnos in Siberia, Kolbasa village of Kyshtovsky district, Novosibirsk region. The research is based on material collected by the author during the field-work in 2016. According to informants, till the mid-to-late XX century, all genres of the year calendar cycle existed in the village. The author analyzes the genres in which the musical element plays a large part. The Cristmastide (The Cristmas – New Year – Epiphany) in Kolbasa village presented all the main ritual elements: walking from yard to yard singing carols, fortunetelling, evening parties of young people. The amount of songs in this period was almost the same, including the time-connected genres: carols, childrens' recited waits, troparions. On the Maslenitsa week, many "maslenski" songs and round-songs were sung which were usually strictly connected to a certain ritual action. The spring period in Kolbasa village was presented by the Easter ritual unity: during the Easter week it was customary to walk from yard to yard singing celebratory songs, besides, the Easter troparion and certain prayers were performed. The summer calendar period is marked by the feast of the Triniti Sunday: that day was full of rituals and songs including round songs. Mowing songs and heading songs were performed in the village in earlier times but the informants did not know them. The songs of the autumn cycle survived till late and the informants knew some of their titles. The verbal texts of some songs from different calendar cycles are published in the paper. In conclusion, the author presents the results of comparison of the genres of the year calendar cycle of Byelorussian settlers in Kolbasa village with the same tradition of Byelorussia.

Keywords: folklore of the Byelorussians of Siberia, calendar rituals and songs of the Siberian Byelorussian settlers, Kyshtovsky district of Novosibirsk region, description of local song traditions.

[2] Russian Foundation of Humanities, grant 14-04-00171a.

Степень научной разработанности проблем, связанных с музыкальным фольклором белорусов Сибири и Дальнего Востока, до сих пор остается недостаточной, хотя эта сфера привлекает ученых разных специальностей. Одним из важнейших результатов комплексной работы исследователей (филологов и музыковедов) в последние годы, безусловно, является подготовка и издание первой части 31-го тома академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» – «Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока» (2011), куда вошли семейно-обрядовые песни различных жанров и похоронные причитания [6]. Календарно-обрядовой сфере будет посвящена вторая часть тома. Ответственным составителем «белорусских» томов является музыковед Н. В. Леонова, на работы которой следует опираться при исследовании календарно-обрядового фольклора белорусов-переселенцев[3]. Прежде всего это диссертация Н. В. Леоновой «Русские календарные песни Сибири» [2], которая является именно примером комплексного изучения календарной переселенческой традиции, да еще и близкородственного народа[4], и другие работы исследователя. Особый интерес представляет информация о западнорусских календарных песнях сибирского бытования, которые по своей типологии близки к белорусской традиции. Важно отметить, что Н. В. Леонова наряду с другими использует методологические подходы, разработанные в трудах белорусского этномузыколога З. Я. Можейко, в первую очередь в книге «Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования» (1985) [4]. В указанном исследовании автор предлагает типологию белорусских календарных песен на основе обобщения наиболее характерных ритмических вариантов – как общебелорусских, так и локальных. Отдельная глава посвящена мелодическим типам, кроме того, проведено картографирование типовых напевов. При исследовании песенных традиций сибирских белорусов необходимо опираться на методы, предложенные З. Я. Можейко, поскольку одна из задач исследователей фольклора сибирских белорусов (в том числе и автора настоящей статьи) – выяснить степень сохранности ветви белорусской традиции в Сибири, зафиксировать глубину произошедших в ней изменений. Важным шагом в деле изучения песенных традиций народов Сибири и Дальнего Востока, в том числе и белорусов, можно считать составление карты описания локальных песенных традиций, осуществленное участниками научного проекта «Теоретические проблемы жанрово-стилевой классификации и типологии песенных традиций народов Сибири»[5] [3]. Карта «состоит из трех крупных разделов, включающих 74 позиции описания. Первые две позиции – это жанровый состав традиции в целом, последующие позиции относятся к каждому из выделенных жанров («Общая характеристика жанра», «Вербально-поэтическая характеристика жанра», «Музыкально-поэтическое устройство (грамматика) жанра»)» [3, с. 164]. Карта описания позволяет представить какую-либо локальную песенную традицию целостно – по ряду «иерархических признаков, характеризующих её в направлении от плана содержания к плану выражения» [3, с. 165], а затем сравнить ее с другими песенными традициями.

К настоящему моменту собрана солидная база архивных материалов по фольклору белорусов-переселенцев, которая продолжает пополняться новыми экспедиционными записями. Так, в августе 2016 года состоялась комплексная фольклорно-этнографическая экспедиция в Кыштовский район Новосибирской области, проведенная сектором фольклора Института филологии (ИФЛ СО РАН) и Новосибирским областным центром русского фольклора и этнографии (ОЦРФиЭ)[6]. Маршрут экспедиции охватил сёла

[3] Н. В. Леонова также была в числе составителей тома, посвященного аналогичной жанровой сфере фольклора русских и изданного в той же серии [5].

[4] Помимо целостного рассмотрения русской календарной традиции сибирского бытования, Н. В. Леонова выявляет характерные черты ее локальных очагов – Новосибирской, Омской, Томской областей и Красноярского края.

[5] Проект РГНФ 14-04-00171а «Теоретические проблемы жанрово-стилевой классификации и типологии песенных традиций народов Сибири», руководитель проекта Г. Б. Сыченко, участники проекта: Т. В. Дайнеко, Н. В. Леонова, Е. Л. Тирон, Ж. М. Юша.

[6] В подготовке и проведении экспедиции принимали участие младший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН Т. В. Дайнеко (руководитель), научный сотрудник того же сектора, кандидат искусствоведения Е. Л. Тирон и сотрудники ОЦРФиЭ: зав. отделом экспедиционно-исследовательской работы Т. Ю. Мартынова и зав. отделом народного творчества Л. В. Суровяк.

Кыштовка (районный центр), Малая Скирла, Камышинка, Колбаса, Крутиха. Материалы экспедиции хранятся в личных архивах собирателей, а также в архивах ОЦРФиЭ и сектора фольклора народов Сибири ИФЛ СО РАН. Небольшая часть материалов экспедиции опубликована [1]. Цель настоящей статьи – взяв за основу позиции указанной выше аналитической карты описания, представить жанровый состав одной локальной традиции – календарной фольклорно-этнографической традиции белорусов-переселенцев села Колбаса Кыштовского района Новосибирской области[7]. В селе Колбаса[8] бóльшая часть сведений о календарных обрядах и песнях были записаны от Евы Ивановны Павлюковой, 1930 г. р., меньшая – от Верещагиной Любови Максимовны, 1928 г. р. Судя по рассказам информантов, вплоть до второй половины XX века в селе бытовали жанры полного годового календарного круга. Остановимся на некоторых его вехах, особенно насыщенных песнями.

Святочный период (Рождество – Новый год – Крещение) содержал все основные обрядовые элементы – обходы дворов с пением поздравительных песен, гадания, молодёжные вечёрки. Назывался этот двухнедельный период «Каляды» и отличался тем, что «[каждый] вечер святой, а день работают» (Л. М. Верещагина). Песенный репертуар в эти дни особо не отличался и включал в себя следующие жанры, строго приуроченные именно к данному временно́му периоду: обходные поздравительные песни, детские речевые колядки, тропари. Все они имели равное значение для традиции, не создавая иерархической системы. В народной терминологии все эти жанры также обозначались одинаковыми словами: *«христославить»* или *«славить»* – «у нас ето [так] называли» (Е. И. Павлюкова). По дворам ходили и дети, и взрослые (в основном молодёжь). Взрослые пели тропари, однако само это слово информанты не употребляли, обозначая их по приуроченности: «пели Рожжаство», «пели Хрещение». Тексты тропарей у разных информантов оставались неизменными, напев мог немного варьироваться. Детские колядки отличались от колядок, исполняемых взрослыми, не только составом исполнителей, но и содержанием. Сравним два текста – детской колядки, которую можно было и пропевать, и проговаривать: «Христолаў, христослаў, / Мене батька послаў, / А вы, люди, знайтя, / Кусок сала дайтя. / Дайтя мне колбасу, / Я домой понясу. / Матка сжарить, / Батька похвалить», и колядки (она могла также выполнять функцию песни-посевания), которую исполняли взрослые: «А [в] поле, поле Дева Мария, / Дева Мария ризу носила, / Ризу носила, Бога просила, / Штоб Бог народиў, сам Господь ходиў, / Жито-пшаницы, всякой пашницы. / Сею-вею, посеваю, / С новым годом проздравляю! (оба текста записаны от Е. И. Павлюковой). Как видим, содержание словесного текста детской колядки имеет шуточный оттенок, тогда как в тексте взрослой песни присутствуют религиозные мотивы. Важно отметить также различие во временно́й приуроченности: взрослые могли совершать обход дворов с пением и вечером, и утром, дети же колядовать ходили утром: «Вот как вже подымаются, в ето время ходют вовсю дети» (Е. И. Павлюкова). Колядовщиков пускали в дом, угощали их тем, «што есть». Колядование и детей, и взрослых было коллективным – собирались по несколько человек. Взрослые могли сопровождать колядование святочным обрядовым действием – «звязду носили». *Гадания* девушек села Колбаса, по словам информантов, не предполагало пения. В особый речевой жанр можно выделить речевые приговоры, которыми сопровождались обрядовые действия. Например, собрав двенадцать сухих веточек или травинок в двенадцати «загра́дочках», девушка должна была положить их на ночь под подушку со словами: «“С кем мне век вековать, приди ко мне ночевать” – вот тот жених тебе приснится» (Е. И. Павлюкова). *Молодёжные вечёрки* включали пение песен, а также частушек. Пение песен могло иметь самостоятельное значение, причем

[7] Выбор села продиктован тем, что от жителей именно этого населенного пунктов записаны наиболее подробные сведения о календарной традиции. В материалах, собранных в других сёлах, преобладали песни других жанровых сфер, сведений же о календарно-обрядовом фольклоре было собрано немного.

[8] Село было основано в 1890 году крестьянами-белорусами, в основном выходцами из Могилёвской губернии, переселившимися в Сибирь в ходе аграрной Столыпинской реформы. В разные годы в село переселялись также выходцы из Брянской, Калужской, Смоленской и других областей. Однако численный перевес белорусов и хорошая сохранность белорусской культуры в течение долгого времени позволяли считать село моноэтническим.

исполнялись песни разных жанров («всякаи-всякаи»), а могло и выступать в качестве аккомпанемента для танцев (например, краковяк), если не было инструментального сопровождения.

На масленичной неделе, по утверждениям информантов, в селе Колбаса пели много *«масленских» песен* (народная терминология). Однако спеть смогли только одну из них – шуточную корильную, в которой традиционно высмеиваются парень и девка, не создавшие семью до Масленицы: «Ой, Масленка, белый сыр, / Чего, Ванька, не женился, сукин сын? / Ой, Масленица, белая мука, / Чего, Танька, ня вышла замуж, сукина дачка́? (Е. И. Павлюкова, такой же текст исполнила Л. М. Верещагина). Особым речевым жанром следует считать *приговоры* этого периода: «Как я в батьке заговела – чтоб у мойго батьки борода погорела» (Е. И. Павлюкова), «Лучше б у батьки баня сгорела, чем я завдовела» (Л. М. Верещагина). Произносились они женщинами и девушками; ситуативный контекст приговоров, к сожалению, остался неизвестным. По словам информантов, к периоду Масленицы были приурочены некоторые *хороводные песни*, которые в праздничном контексте обычно приобретали четкое закрепление за каким-либо обрядовым действием – например, песню могли петь при сжигании чучела. К сожалению, конкретные примеры песен информанты не смогли исполнить.

На пасхальной неделе в селе Колбаса принято было обходить дворы с пением поздравительных песен. В своем рассказе Е. И. Павлюкова четко обозначает и ситуативную, и временну́ю, и локальную, и социальную приуроченность таких песен: «А взрослые у нас – Пасху ходили пели. На второй день Пасхи всё ходили вечерами под окошком. Это ўже стишок совсем другой, который на Пасху поётся (*поёт*): Под окно идём, добрый день несём. / Христос воскрес, сын Божий! / А ти спишь-ляжишь, сам пан-хозяин? / Христос воскрес, сын Божий! / А кылда ня спишь, говори со мной. / Христос воскрес, сын Божий! / Растворі окно, погляди в гумно. / [Христос воскрес, сын Божий!] / Что у том гумне чудо явилось. / [Христос воскрес, сын Божий!] / Чудо явилось, церковь становилась. / Христос воскрес, сын Божий!».

Петь поздравительные пасхальные песни, по воспоминаниям Е. И. Павлюковой, ходили и мужчины, и женщины: «Человек по двенадцать собиралися. Конечно, не все пели. Которые вже ўмели – пели, а ети так». Заходили в те дома, к кому хотели. Хозяева одаривали поющих. Подчеркнем, что информантка не сообщила специальных названий для совершающих обходы людей (типа «волочебники»), и никак не обозначила жанр исполняемых ими песен. По таким выражениям, как «на Пасху ходили пели» и «это стишок совсем другой, который на Пасху поется», можно судить о строгой приуроченности песен; об этом же свидетельствует и содержание их словесных текстов с характерными повторяющимися припевами. Кроме волочебных песен (по сути, но не называемых таковыми носителями традиции) в Пасху пели тропарь «Христос воскрес»; при посещении кладбища в послепасхальный период могли спеть «давоскресную молитву» («Да воскреснет Бог, и расточатся врази его…»; Л. М. Верещагина).

Троица. Этот день был насыщен обрядовыми действиями и песнями. Молодёжь и взрослые собирались и шли «в край деревни… к речке. Возле речки там венки завивали, пускали вянки. И песни тожа пели такия ж самы, как вянки завивать (то есть троицкие. – *Т. Д.*)». Е. И. Павлюкова отмечает, что этот праздник отличался насыщенностью *хороводами*: «особенно на Троицу водили хороводы», «на Троицу всё пели хороводские песни». Уже когда шли к реке, могли завести орнаментальный хоровод, с выбиранием пары и переходом с нею в конец шеренги: «вот через пару всё переходили, переходили – один через одного, и так до самой до речки туда, у край деревни сходили, пели». Каждое обрядовое действие сопровождалось песней. К сожалению, песни информантка спеть не смогла, вспомнила лишь, что в одной из них пелось про «кумушек». Эту троицкую песню («Вы кумушки, вы голубушки, сястрицы мои, а будетя вянки завивать, завейтя и мне…») для участников экспедиции исполнили позже Любовь Максимовна Верещагина и Прасковья Киреевна Булкова, 1932 г. р., причем П. К. Булкова четко назвала её жанровую принадлежность. Е. И. Павлюкова из хороводных песен смогла назвать «В нас по морю, морю синему» и рассказала, что под эту песню хоровод водили «кру́гом», как и под большинство других хороводных песен: «Да, в кругу ходили. Даже не токо один круг, деревня была большая – два круга собиралися, ходили. Вот в серядине круг и [ещё один]. В одну сторону [водили хоровод]. Вот так вот (очерчивает круг по часовой стрелке. – *Т. Д.*) ходили и всё

пели песни етыя». Л. М. Верещагина и П. К. Булкова полностью исполнили эту песню; вторая информантка, как и в случае с песней про кумушек, четко обозначила её жанр: «вот это троицкая».

Именно во время рассказа о троицких песнях Е. И. Павлюкова сообщила ценные сведения, касающиеся способов передачи жанра (трансмиссии), причём, видимо, не только троицких песен, а вообще традиции данного села. Знатоком хороводных песен и их заводилой была односельчанка (к сожалению, её имя, фамилия и происхождение остались неизвестными. – *Т. Д.*): «одна женщина у нас была, усё водила хороводы. Молодёжь полностью собярутся все. Она уже в круг войдёть, и она была заводителем. Она знала, как [водить хороводы], и в кажной песне. И все хороводские пела она. Все выучили уже с ей, подпевали». Причём освоение фольклорной традиции происходило не только непосредственно во время пения и вождения хороводов, но и намеренно, специальным образом: «А кому интересно… я вот заинтересовалася [и прошу]: Наўчи мене. И все собираются и тада учутся петь». Е. И. Павлюкова констатировала, что с уходом из жизни этой женщины хороводная традиция села стала разрушаться, хотя некоторые из более молодых жителей села старались запомнить и сохранить песенный репертуар: «Много она песен знала! И вот одна она, женщина тая. Как ўже яе не стало, то у нас заглохло», «хоровод как надо не водили вже тада». «И мы тада, которые уже запомнили што, и вот еты старинные песни, мы тожа так же само от старых и учились. Заинтересовало нас».

Покосные и жнивные песни, по словам информантов, также бытовали в селе, но они их уже не знали, только слышали, что были такие песни. Были и **во́сеньские песни**, они сохранились лучше – Е. И. Павлюкова смогла вспомнить название одной из них: «Вот Закурився-задымився силён дробен дожжик – это во́сеньская». Не раз в беседе информанты отмечали, что в прежние времена пение песен было строго регламентировано сезонностью. С разрушением традиции приуроченность песен постепенно исчезала – их пели для удовольствия, на досуге, в любое время года: «Ну вот когда женщины собирались, когда сидят вот так вечером – ну чем заниматься? Песни! А песни – какая на ум взбредает, ту и поёшь уже. Или весной ты, или летом, или осенью. Песни как попало пели. Но всё равно разбиралися, какая: это вот во́сенская, ета вясенняя, а ета летняя» (Е. И. Павлюкова).

В заключение кратко приведем некоторые результаты сопоставления жанрового состава календарного годового круга белорусов-переселенцев из села Колбаса с аналогичными сведениями о «материнской» традиции [4, гл. 1]. Материалы экспедиции 2016 года свидетельствуют, что в сибирском селе вплоть до настоящего времени в полном виде сохранялись обряды и песни зимнего цикла. Весенний цикл предстает в редуцированном виде: развитый масленичный обрядовый комплекс сохранялся значительно дольше, чем связанные с ним и многочисленные в прошлом песни (удалось записать лишь единичные образцы); сведений о закликаниях весны информанты не сообщили вовсе (возможно, они не свойственны данной традиции); ядро пасхального песенно-обрядового комплекса сохранялось (хотя обходные песни и не назывались волочебными). В летнем цикле центральное место занимает троицкий период, насыщенный характерными обрядами (от украшения жилищ до хороводными пускания в реку венков) и песнями (как собственно троицкими, так и приуроченными); вместе с тем о юрьевских, русальных, петровских песнях информанты даже не упоминают; отсутствуют в данной локальной традиции и купальские песни, а обрядность этого периода сводится к детским развлечениям. Покосные и жнивные песни, видимо, постепенно исчезли вместе с данными видами труда. Дольше сохранялись песни осеннего цикла, и некоторые из них информанты смогли назвать. В небольшой статье отражены только жанровые характеристики песенной традиции села Колбаса Кыштовского района Новосибирской области (см. [3, приложение, с. 166, п. I]); дальнейшее изучение собранных материалов позволит составить более полное представление о данной локальной традиции.

Литература

1. Дайнеко Т. В. Календарные песни села Камышинка (мат-лы экспедиции 2016 года) // Языки и фольклор коренных народов Сибири. – 2016. – № 2 (вып. 31). – С. 85–91.
2. Леонова Н. В. Русские календарные песни Сибири: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1996а. – 16 с.

3. Леонова Н. В., Сыченко Г. Б., Юша Ж. М. Принципы многоуровневого описания локальных песенных традиций // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 30. – С. 161–168.
4. Можейко З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования. – Минск: Наука и техника, 1985. – 247 с.
5. Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры / сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников, Н. В. Леонова. – Новосибирск: Наука, 1997. – 605 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 13).
6. Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Ч. 1. Семейно-обрядовые песни и причитания / сост. Н. В. Леонова (отв. сост.), Т. Г. Леонова, Л. М. Свиридова, Т. Б. Варфоломеева, К. П. Кабашников, А. С. Федосик; отв. ред. В. М. Гацак. – Новосибирск: Наука, 2011. – 548 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 13).

References

1. Dayneko T.V. Kalendarnye pesni sela Kamyshinka (materialy ekspeditsii 2016 goda) [Calendar Rituals and Songs of Kamyshinka Village (Fieldwork Materials of 2016)]. *Yazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri [Languages and Folklore of Native Peoples of Siberia]*, 2016, no. 2 (iss. 31), pp. 85-91. (In Russ.).
2. Leonova N.V. *Russkie kalendarnye pesni Sibiri: avtoreferat diss. kand. iskusstvovedeniya [Russian Calendare Songs of Siberia. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Novosibirsk, 1996. 16 p. (In Russ.).
3. Leonova N.V., Sychenko G.B., Yusha Zh.M. Printsipy mnogourovnevogo opisaniya lokal'nykh pesennykh traditsiy [Principles of the Multi-Level Description of Local Song Traditions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 1 (30), pp. 161-168. (In Russ.).
4. Mozheyko Z.Ya. *Kalendarno-pesennaya kul'tura Belorussii: opyt sistemno-tipologicheskogo issledovaniya [Calendar-Song Culture of Byelorussia]*. Minsk, Nauka i Tekhnika Publ., 1985. 247 p. (In Russ.).
5. *Russkiy kalendarno-obryadovyy fol'klor Sibiri i Dal'nego Vostoka: Pesni. Zagovory. T. 13. Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka [The Russian Calendar and Ritual Folklore of Siberia and the Far East: Song. Charms and Spells. Vol. 13. Monuments of Folklore of the Peoples of Siberia and Far-East]*. Prepared by F.F. Bolonev, M.N. Melnikov, N.V. Leonova. Novosibirsk, Nauka Publ., 1997. 605 p. (In Russ.).
6. *Fol'klor belorusov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Chast'1. Semeyno-obryadovye pesni i prichitaniya. T. 13. Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka [The Byelorussian Folklore of Siberia and the Far East. Part 1. Family Ritual Songs and Laments. Vol. 13. Monuments of Folklore of the Peoples of Siberia and Far-East]*. Prepared by N.V. Leonova, T.G. Leonova, L.M. Sviridova, T.B. Varfolomeeva, K.P. Kabashnikov, A.S. Fedosik. Ed. V.M. Gatsak. Novosibirsk, Nauka Publ., 2011. 548 p. (In Russ.).

УДК 78.06

ТАТАРСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СОЧИНЕНИЯХ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ: НОВАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИИ

Шириева Надежда Велеровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: taha1978@mail.ru

Дыганова Елена Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: dirigerdea@mail.ru

Настоящая работа является продолжением исследования «татарских» сочинений Софии Губайдулиной. В предыдущей статье, посвященной рассмотрению трех циклов для домры «По мотивам татарского фольклора», феномен текстового билингвизма как диалога «своего» (этнического) и «чужого»

(общеевропейского) объяснялся в ракурсе полистилистики. Дальнейшее изучение принципов взаимодействия локального и универсального осуществляется на других произведениях композитора, в основе которых лежит пентатонный звукоряд, – «Трех пьесах для двух труб» и «Татарском танце» для баяна и двух контрабасов. Анализ этих сочинений музыковедами И. Р. Башаровой и Ш. М. Монасыповым, демонстрируя специфику функционирования в них интонационных формул-«знаков» (И. Р. Башарова) и выявляя роль пентатонных звучаний в контексте науке о духе (Ш. М. Монасыпов), не дает, однако, представления о феномене музыкального билингвизма Софии Губайдулиной. Концентрация внимания на данном вопросе позволяет уточнить форму творческой самоидентификации композитора в пространстве двух культур.

Подход авторов статьи к рассмотрению «Трех пьес для двух труб» и «Татарскому танцу» базируется на предложенном М. Г. Арановским методе интертекстуальных взаимодействий, призванном обозначить степень выраженности «своего» и «чужого». Анализ данных произведений выявил присутствие диалога национального и вненационального на трех уровнях: музыкальная лексика, взаимодействие жанров и соответствующих им форм, инструментальный состав пьес. Результатом проведенного исследования стал вывод об усложнении способов взаимодействия «своего» и «чужого» в сочинениях композитора, окрашенных татарским фольклорным колоритом, – от доминирования этнического начала в триптихе «По мотивам татарского фольклора» через постепенное «размывание» народных ладово-интонационных структур в «Трех песнях для двух труб» до переосмысления роли фольклорных элементов в «Татарском танце», что порождает уникальную ситуацию художественного синтеза «своего» и «чужого».

Ключевые слова: ангемитоника, баян, диалог, интертекстуальность, пентатоника, синтез, танец, татарская музыка, труба, «свое», «чужое», общеевропейское, этническое.

TATAR FOLKLORE IN THE MUSIC OF SOFIA GUBAIDULINA: THE NEW LIFE OF AN OLD TRADITION

Shirieva Nadezhda Velerovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Tatar Studies and Culturology at the Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: taha1978@mail.ru

Dyganova Elena Aleksandrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Tatar Studies and Culturology at the Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: dirigerdea@mail.ru

This paper continues the study of Sofia Gubaidulina's Tatar-style music. A previous paper dedicated to the three cycles of pieces "*Tatar Folklore Inspirations*" explained the phenomenon of textual bilingualism – with "the own" as "the local ethnic" and "the alien" as "the European" – in the framework of polystylistics. Further study of the interaction between the local and the universal is conducted on other compositions based on the pentatonic scale: "*Three Pieces for Two Trumpet"* and "*Tatar Dance*" for button accordion and two double-basses. The analysis of these compositions by musicologists I.R. Basharova and S.M. Monasypov demonstrated the functioning of their tonal codes (I.R. Basharova) and identified the role of the pentatonic scale in the context of Rudolf Steiner's theosophy (Sh.M. Monasypov), but did not shed light on the phenomenon of Sofia Gubaidulina's musical bilingualism. The authors focus on this issue to determine the self-identification of the composer within the two cultures. The authors' approach to "*Three Pieces for Two Trumpets*" and "*Tatar Dance*" in this paper is based on M.G. Aranovsky's method of intertextual interactions determining the degree of manifestation of "the own" and "the alien". Analysis of these pieces identified a dialogue between the national and the non-national at three levels: music lexis, interaction of genres and their corresponding music forms, and instrumental composition of music pieces. The study concludes that the interaction between "the own" and "the alien" in the composer's Tatar-style music becomes increasingly sophisticated – from the

ethnic core of the “Tatar Folklore Inspirations” triptych through the gradual blurring of folk modal and tonal structures in “Three Pieces for Two Trumpets” to redefined folk music elements in “Tatar Dance” and results in their unique synthesis.

Keywords: anhemitonic, button accordion, dialogue, intertextuality, pentatonism, synthesis, dance, Tatar music, trumpet, own, alien, European, ethnic.

София Губайдулина – один из крупнейших композиторов современности, имеющий поистине мировую славу. Высокая духовность ее сочинений в сочетании с неугасимым интересом к семантическому потенциалу звука, содержащему в себе целую «вселенную смыслов», сообщают творчеству Софии Губайдулиной статус вневременности.

Поиски новых темброзвучностей явились причиной обращения композитора к музыкальному фольклору разных народов, в том числе и татарскому. Несмотря на немногочисленность произведений С. Губайдулиной, в основе которых лежат характерные интонации татарского мелоса[1], их отличает удивительный акустический эффект, получаемый путем искусного вплетения аутентично звучащего фольклорного материала в пространство новейшего музыкального языка. Однако нам представляется ошибочным относить «татарскую» музыку композитора к неофольклоризму в его чистом виде. Национальный колорит в ней опосредован творческой позицией самой С. Губайдулиной, для которой очень важно, при всей декларируемой склонности к синтезу [3], побыть в роли «первобытного существа» [12], впервые открывающего для себя магию звуков. И в этом аспекте ее интерес к татарскому народному искусству обусловлен даруемой фольклором возможностью ощутить себя «прахудожником» [14], музыкальное мышление которого еще не было вогнано в оковы композиторской традиции и брало свое начало в древних пластах этнической музыки. Поэтому изучение ее сочинений, основанных на татарской пентатонике, позволит высветить новые грани художественного метода автора, переосмысливающего первичные музыкально-речевые структуры в контексте тенденций современного мирового искусства.

Фокус исследовательского внимания в настоящей статье сконцентрирован на двух сочинениях композитора, находящихся в русле «фольклорного» направления – цикл из трех пьес для двух труб («Татарская песенка», «Праздник», «Суюмбика» (1979)) и «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992). До сих пор эти инструментальные миниатюры не вызывали любопытства у широкого круга искусствоведов, специализирующихся на изучении музыки С. Губайдулиной. Причиной, вероятно, стала их подчеркнутая камерность по сравнению с другими сочинениями автора. Своеобычность звучания этих произведений инспирировала интерес к ним только двух музыковедов – И. Р. Башаровой и Ш. Х. Монасыпова.

Так, И. Р. Башарова, анализируя «Три пьесы для двух труб» в своей диссертации «Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной», делает акцент на персонификации тембра трубы и музыкальной семантике сюжетно-живописных знаков инструментальных миниатюр [4, с. 85]. Однако тематика исследования не позволила автору более детально рассмотреть пьесы на предмет следования традициям татарского фольклора: за кадром остались нюансы жанровой специфики и историческая основа сюжета, повлиявшая на специфику организации музыкальной ткани.

Анализ данного опуса Ш. Х. Монасыповым, приведенный в его монографии «Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана», осуществляется в ином искусствоведческом ракурсе. Антропософское учение, с позиции которого ученый рассматривает «Три пьесы для двух труб», позволило ему выделить особую роль пентатоники, которая в силу своей «известной гармонической нейтральности оказывает существенное влияние на «Я-сознание» человека, несколько приглушая его и привнося душевное успокоение» [6, с. 271].

С позиции науки о духе Ш. Х. Монасыповым рассмотрен и «Татарский танец» С. Губайдулиной. Отмечая танцевальный характер пьесы,

[1] Три цикла по пять пьес для домры «По мотивам татарского фольклора» (1977), Три пьесы для двух труб – «Татарская песенка», «Праздник», «Суюмбика» (1979), музыка к татарскому кинофильму «Три дня праздника» (1979) и «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992).

изобилование «звуковыми эффектами, имитирующими хлопанье в ладоши, притопы, подсвистывания, громкие эмоциональные выкрики, являющиеся неотъемлемой частью народной культуры» [7, с. 43], особый смысл музыковед видит в чередовании трехдольного и двухдольного метра. Как пишет исследователь, в духоведении «танцевальные метры имеют свои полярные начала. Это трехдольность как элемент, побуждающий душу воспарять через вальсовое кружение в небесные сферы, и двудольность, заземляющая человека, благодаря чему она находит претворение в трудовом фольклоре» [7, с. 44]. Именно в смене метра, по мнению ученого, заключается драматургическая концепция «Татарского танца» как конфликта небесного и земного, разрешающаяся в философской каденции, где ответы на все вопросы заключены в простой истине, что «и веселье, и страданье проистекают из одних и тех же душевных сил» человека [7, с. 45].

Несмотря на оригинальность взглядов обоих исследователей, И. Р. Башарова и Ш. Х. Монасыпов не ставили перед собой цель изучения феномена музыкального билингвизма С. Губайдулиной, проявляющегося в ее сочинениях с национальным колоритом. Причина этого явления, прежде всего, лежит в этногенетических корнях композитора: в жилах С. Губайдулиной течет кровь татарского и русского народов. Выросшая в Казани, являющейся очагом татарской культуры, она с детства впитала в себя звучание национальной музыки. Однако при этом С. Губайдулина отмечает, что ее собственный стиль сформировался под влиянием исключительно западноевропейской музыкальной традиции [11]. Именно этот дуализм Запада и Востока, постоянно обнаруживающийся в сочинениях композитора, позволяет оценить обращение С. Губайдулиной к татарскому фольклору, как минимум, с двух точек зрения: во-первых, с позиции существования в данных произведениях диалога этнического («своего») и общеевропейского («чужого»), а во-вторых, как отражение глубинного процесса неосознанной этнической самоидентификации композитора в пространстве мировой культуры.

Исследование специфики взаимоотношений «своего» и «чужого» в сочинениях С. Губайдулиной на татарскую тематику может базироваться на выдвинутых М. Г. Арановским понятиях «вариации» и «деривации» [1], применяемых им к оценке процессуальности музыкального текста. В основе вариационного принципа развития лежит сохранение и воспроизводство музыкально-лексических структур в той или иной степени их повторяемости. Деривация же есть процесс, предполагающий создание новых синтаксических образований посредством трансформации исходных текстовых конструкций.

Проблема диалога этнического и общеевропейского в музыкальном языке Софии Губайдулиной уже поднималась нами в статье, посвященной рассмотрению трех циклов для домры «По мотивам татарского фольклора». Использованный для анализа интертекстуальный метод выявил применение композитором полистилистики в качестве обрамления для вариантных реализаций пентатонных структур. Эклектичность строения музыкальной ткани объяснялась речевыми играми, характерными для ситуации постмодернизма, а «незамутненность» фольклорных интонаций позволила сделать вывод об относительности действующих здесь деривационных процессов [15].

В цикле «Три пьесы для двух труб» присутствие локального и универсального выражено уже не в форме полистилистики, а теми способами интертекстуальных взаимодействий, которые М. Г. Арановский называет корпусными и лексическими. Под корпусными взаимодействиями ученый понимает корреляции между целостными текстами, что проявляется на уровне жанров и соответствующих им типов композиций [1, с. 64–67]. К лексическим ученый относит соотношения тех первичных структурных единиц языка, которые в музыке обнаруживают свое существование в слое мотивов и интонаций. Попытка выявить эти интертекстуальные связи позволит уточнить принцип взаимодействия элементов «своего» и «чужого» в данном сочинении С. Губайдулиной.

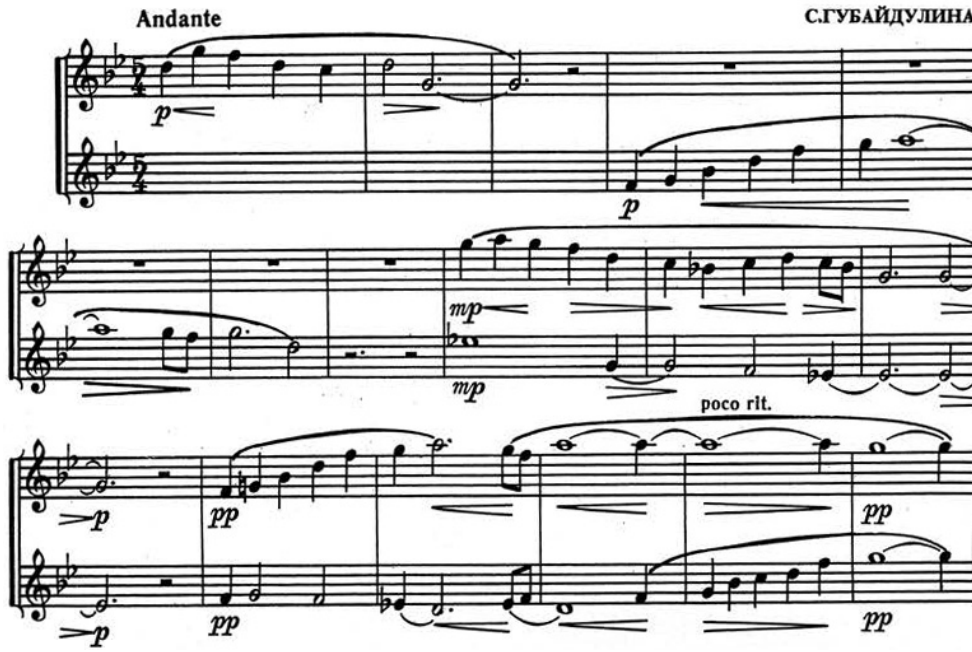
Обращаясь к первой пьесе цикла – «Татарской песенке», – можно отметить присущие ей широкие распевные интонации, равномерную ритмическую пульсацию, преимущественно нисходящую направленность мелодики. Все эти признаки дают основания И. Р. Башаровой отнести «Татарскую песенку» к жанру авыл көе (деревенские напевы) [4, с. 85], опираясь на характеристики этого жанра, данные М. Н.Ниг-

метзяновым в монографии «Татарская народная музыка» [8, с. 120]. Однако, как подчеркивает Р. А. Исхакова-Вамба, ярчайшими признаками деревенских напевов являются повторность мелодических фраз, секвентность развития, метрическая квадратность (как правило, четырехдольная пульсация четвертями), внутри которой присутствует орнаментальность слоговых распевов, преобладание пентатоники мажорного наклонения [5, с. 172–173]. Это же отмечает и М. Н. Нигметзянов [8, с. 120–121].

Можно заметить, что означенные черты не свойственны «Татарской песенке». Выбранный Губайдулиной тип мелодического развития (скачок с заполнением) и мелодического движения (волнообразный, основанный на соединении двух видов ангемитоник минорного наклонения, охватывающих диапазон ноны), отсутствие повторности и мелизматики, пятидольный метр, ровная ритмика, нисходящие ходы на терцию, кварту и квинту с явно прослеживающейся семантикой вздоха, стона – всё это, по словам М. Н. Нигметзянова, симптоматично для музыки крещеных татар [8, с. 147–148]. Дуэт двух труб звучит в стиле асинхронной гетерофонии с элементами подголосочной полифонии и квинто-терцовой вертикали на опорных тонах. Такой тип гетерофонии, по наблюдению Л. А. Ахметовой и Н. Х. Нургаяновой, реализуется в многоголосном пении татар-кряшен [2, с. 57] (нотный пример № 1).

Нотный пример № 1

ТАТАРСКАЯ ПЕСЕНКА

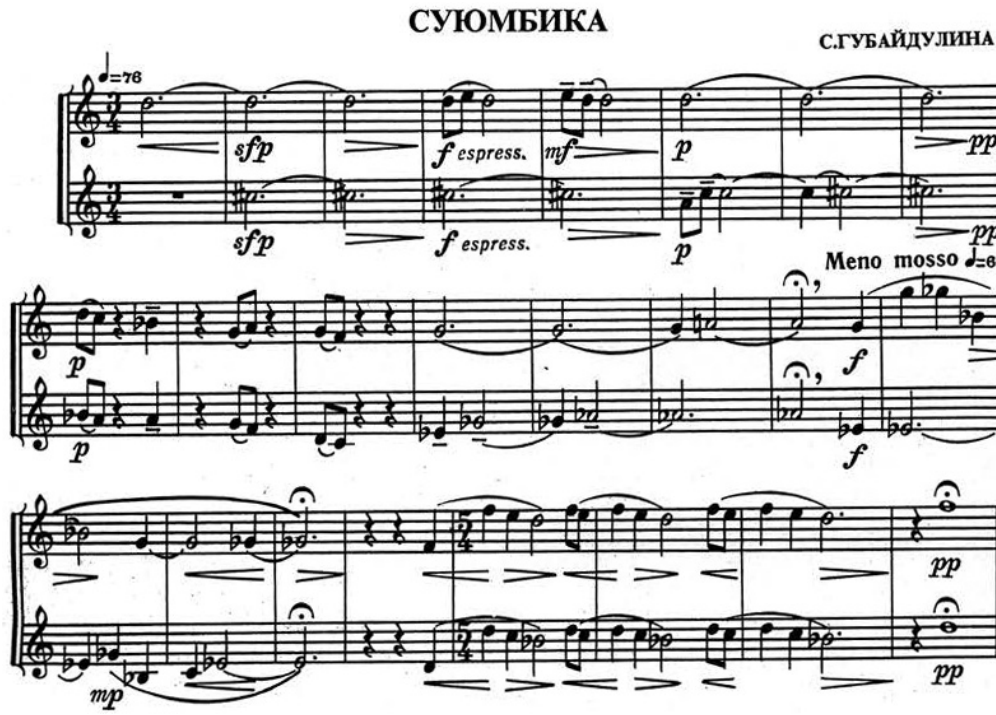


Несмотря на отмеченное нами сходство мелодической и гармонической структур «Татарской песенки» с кряшенской музыкальной традицией, следует оговориться, в этой пьесе нет признаков какого-то конкретного фольклорного песенного жанра, свойственного татарам Волго-Камья. Как отмечала В. Н. Холопова, Губайдулина не ставила цель точного цитирования народных мелодий. «Привлекательным для неё, – подчеркивает исследователь, – оказалось такое претворение народного творчества, когда собственная музыка возникала как след звучания знакомых напевов в памяти» [13, с. 105].

Если колорит «Татарской песенки» можно определить как архаико-буколический, создаваемый сочетанием ангемитонного мелоса и консо-

нансной гармонии, то пьеса «Суюмбика» насыщена линейными и вертикальными диссонансами, характеризуясь отсутствием ангемитонности. Напряжённые полутоновые интонации словно бы открывают дверь в драму жизни царицы Суюмбики. Будучи женой казанского хана Сафа Гирея, она после его смерти в течение двух лет правила Казанским ханством, но была пленена войсками Ивана IV (Грозного), после чего ее насильно выдали замуж за сына касимовского султана Шах-Али и поселили в Касимове, где она вскоре умерла. Горестное и одновременно экспрессивное звучание создается секундовой «раскачкой» мелодической горизонтали, прерываемой паузами-всхлипами – отображение прощания царицы с могилой мужа перед насильственной отправкой в Москву. Второй раздел пьесы имеет распевный характер: замедляется темп, возвращаются консонансные интервалы (терции, квинты и сексты), равномерная ритмика – царица смиряется со своей участью пленницы. В коротких нисходящих попевках, усиленных гармоническим терцовым изложением, явно различаемы интонации плача Суюмбики (нотный пример № 2).

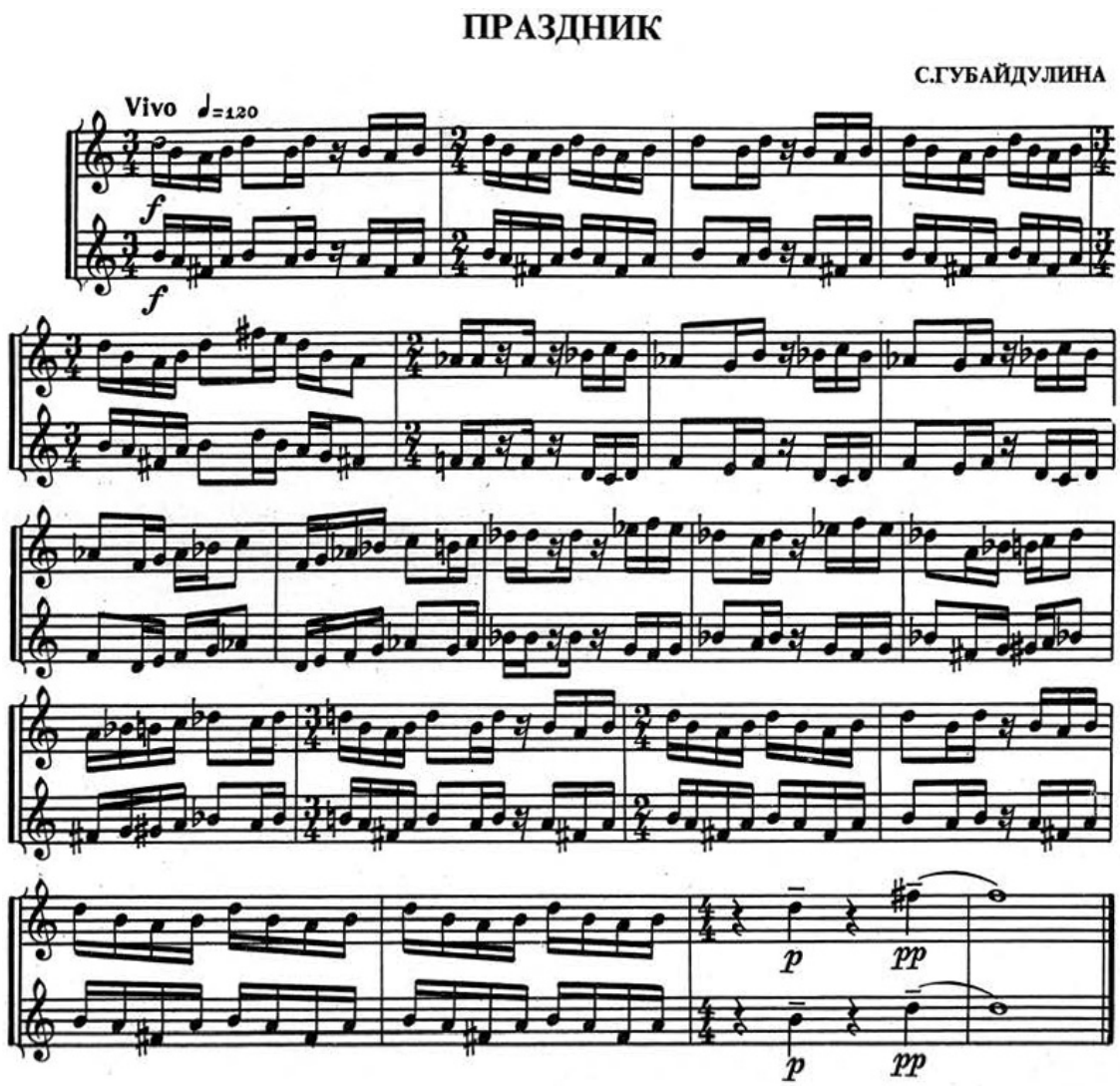
Нотный пример № 2



Третья пьеса «Праздник» имеет жанровые черты «кыска көй» (короткий напев), или у́же – такма́ка (плясовой песни). Быстрый темп, короткие фразы, основанные на мелодической «скороговорке», повторность основного мотива, активная моторная ритмика с характерными для такма́ка «*фигурами притопа*» [4, с. 85], представленными двумя видами ритмической группировки (и), – все эти характерные признаки соответствуют татарскому приплясу. Репетитивные трихордовые попевки подготавливают появление пентатонного звукоряда мажорного наклонения *a, h, d, e, fis*. Терцовое соотношение партий по вертикали, как отмечает И. Р. Башарова, создает «звуковой реверберационный “фон”» [4, с. 87], образуемый ускоренным моноритмическим движением голосов в преимущественно параллельном соотношении, когда «витиеватые мелодические линии двух труб, совмещённые на близком расстоянии, сворачиваются в гармоническую вертикаль» [4, с. 87], порождая явственный стереофонический эффект.

В средней части пьесы Губайдулина отступает от ангемитонной ладовой структуры, постепенно «выращивая» из начальных трихордовых интонаций диатонические звукоряды натурального минора – у первой трубы от *f*^{1}, у второй – от *до*^{1}, а затем разрушая их хроматизацией обеих линий, чтобы через это двойное «отрицание» вернуться к истокам татарской народной музыкальной культуры – пентатонному мелосу (нотный пример № 3).

Нотный пример № 3



Анализ «Трех пьес для двух труб» показал, что вариационный тип развития здесь преобладает над деривационным. Явственные коннотации с жанровыми моделями татарских народных напевов, использование характерных для них интонационно-ритмических формул, опора на пентатонный лад – все это позволяет предположить, что в диалогическом взаимодействии «своего» и «чужого» пока еще наблюдается крен в сторону этнической традиции, хотя структура музыкальной ткани приобретает уже черты гетерогенности, обусловленной вкраплением диссонантных звучаний, свойственных современной композиторской технике. При этом звукосеман-

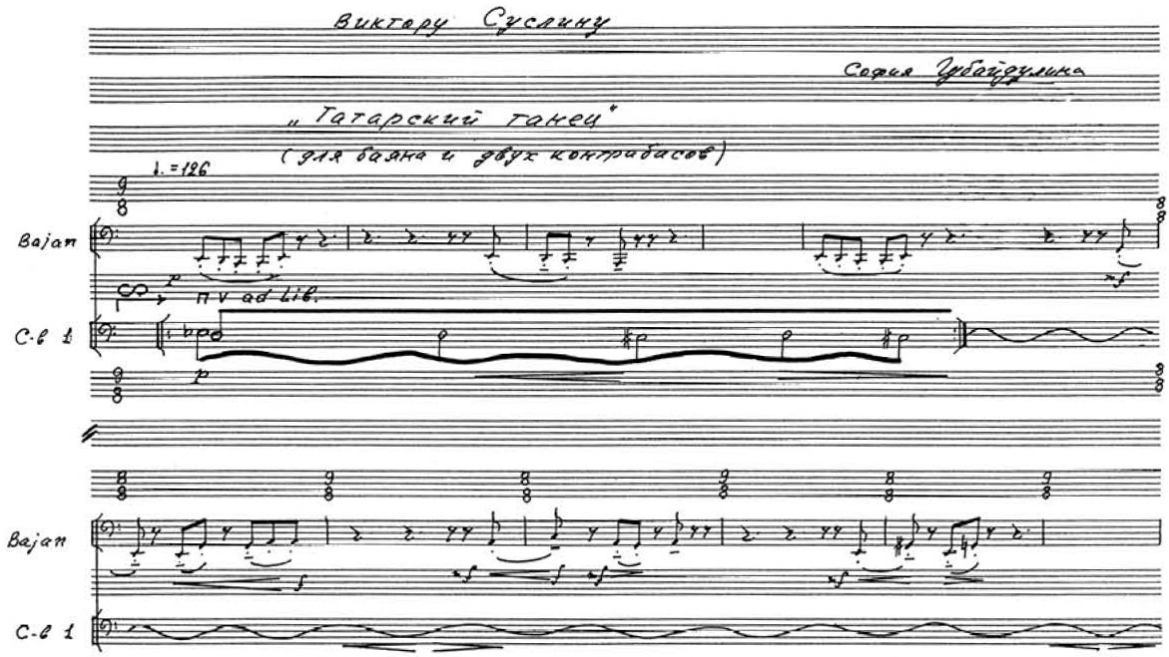
тическая роль тембра трубы – инструмента, не имеющего отношения к фольклорной традиции татар – также варьируется: от имитации наигрышей в «Татарской песенке» и воспроизведения гула гуляющей толпы в «Празднике» [4, с. 86] до значения «Tuba mirum», возвещающей о событиях из истории татарского народа.

Если «Три пьесы для двух труб» отличаются простотой и доступностью музыкального языка, что обусловлено назначением цикла (музыка для детей), то в «Татарском танце» можно наблюдать существенное усложнение губайдулинской лексики, вступающей в противоречие с заявленным в названии сочинения незамысловатым бытовым жанром. Диалог этнического и общеевропейского здесь обнаруживается на разных уровнях композиции, и прежде всего в инструментальном составе – баян и два контрабаса. Баян, начиная в середины XIX века, прочно вошел в инструментальный обиход татарской фольклорной музыки, придя на смену гармун, занимавшей до этого почетное место в устно-поэтическом творчестве народа [8, с. 91]. Использование С. Губайдулиной в «Татарском танце» звучания баяна может рассматриваться как дань этномузыкальным традициям татар, которые, по мнению исследователя Н. Х. Нургаяновой, являются «отражением исторической памяти народа, его испытанной мудрости…» [9, с. 295]. А если смотреть шире, то в ансамбле инструментов, один из которых характеризует традиции народного музицирования (баян), а другой европейского музыкального искусства (контрабас), можно увидеть символ ментальной связи автора с двумя культурными мирами – восточным и западным.

Диалогичность сосуществования национального и наднационального проявляется также и в соотношении мелодии и тембра. «Татарский танец» содержит весьма широкий спектр новых звучаний, получаемых путем применения нестандартных приёмов звукоизвлечения. Возникающую «новую тембральность» (И. И. Остромогильский) [10, с. 71] С. Губайдулина словно бы инкрустирует архаичными ангемитонными структурами.

Сочинение открывается скерцозным пентатонным мотивом у баяна, звучащем на фоне скрежещущего алеаторического «ворчания» контрабаса – композитор сразу же демонстрирует слушателю оба параметра композиции, традиционный и новаторский (нотный пример № 4).

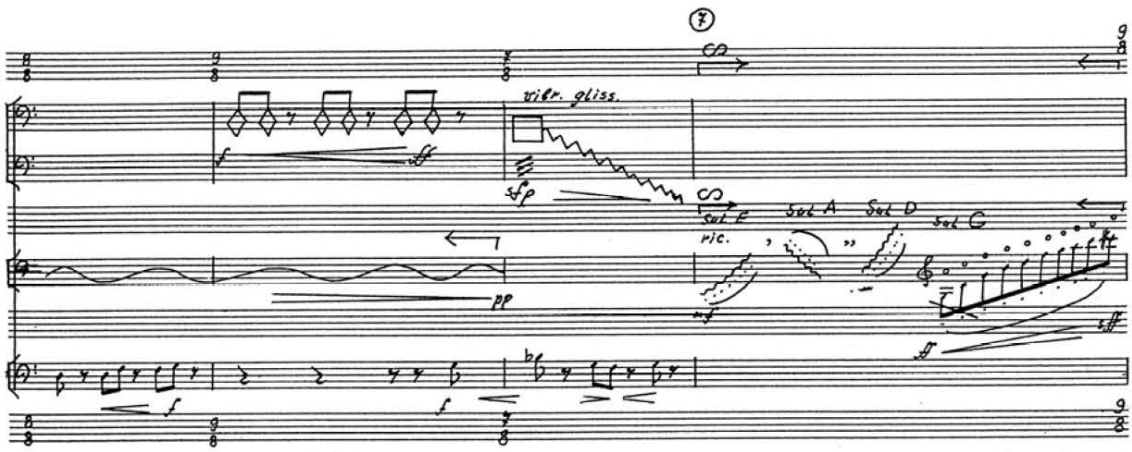
Нотный пример № 4



Рассекающие поперёк горизонтальную сонорную ткань «чиркающие» линии *glissando* у второго контрабаса создают фантасмагорический звуковой эффект, ассоциирующийся со вспышками молний.

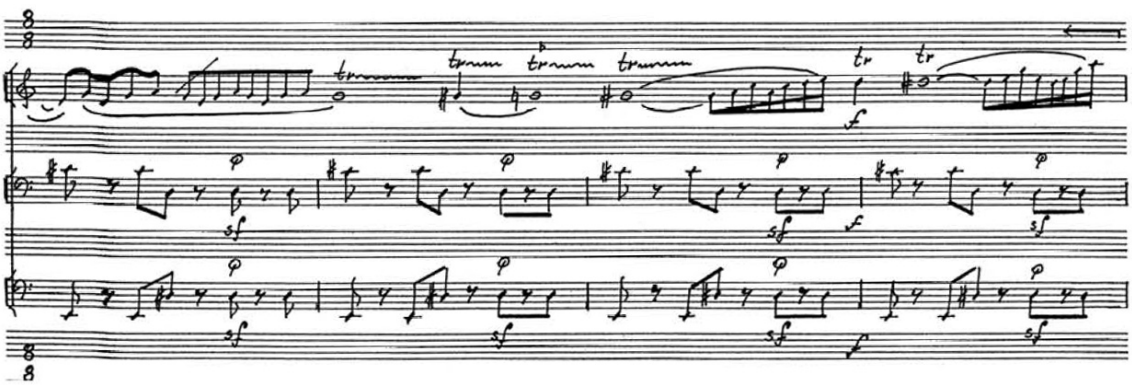
С цифры 5 инструменты вступают в усиливающий эмоциональное напряжение конфликт: пентатонный мотив, перешедший от баяна ко второму контрабасу, прерывается спазматическим звучанием кластеров на неопределенной высоте, исполняемым на правой и левой клавиатурах. Достигнув апогея интенсивности, диссонантные аккордовые «гроздья», сменяются «судорогами» баянных мехов и отвечающими им беззвучными «вздрагиваниями» струн первого контрабаса. В дисфонический фрагмент пьесы, словно бы в попытке прорвать звуковое «небытие», дважды вклинивается обертоновый ряд струны соль и хроматический пассаж баяна (нотный пример № 5), после чего на фоне шумового поля, создаваемого вибрацией меховой камеры баяна и рикошетящими движениями смычка по открытым струнам, у второго контрабаса вновь появляется повторяющийся начальный трихорд пентатонного мотива.

Нотный пример № 5



Однако и он постепенно утрачивает свой первичный вид, перерождаясь в восходящую последовательность хроматических кластеров у баяна. Достигнув кульминации, звучность, тремолируя, «скатывается» вниз по ступеням хроматической гаммы и из этой атональной субстанции возникает пентатонная мелодия у баяна, характером исполнения напоминающая импровизационные татарские протяжные песни (озын көй). Еще большую архаичность звучанию придает бурдонный контрабасовый аккомпанемент пиццикато, напоминающий игру на кубызе (нотный пример № 6).

Нотный пример № 6



Зыбко дрожащий тембр, создаваемый тремолирующим аметризованным звучанием всех инструментов, подготавливает коду. Она строится на остинантном повторении баяном хроматического трихорда. Закольцованный фрагмент звучания завершается расползающимся тембровым «пятном» растягиваемых до предела мехов. Одновременно у вырвавшихся из шумового плена контрабасов постепенно прорезывается «голос». Однако он не достигает полноценного мелодического статуса, балансируя на тонкой грани между звуком и шумом: приёмы глиссандирования, *spiccato* и *staccato* на оттянутой струне порождают «разнообразные и совершенно неожиданные флажолетные призвуки и аккорды из них»[2]. Импровизация, построенная на переходах от одних звучаний к другим, способствует возникновению контрастных полюсов звуковой экспрессии, от тихого плача до ужасающего крика[3]. Такая кода, редко встречающаяся в сочинениях С. Губайдулиной, «снимает» изначально складывающееся впечатление от пьесы как от танцевальной юморески, переводя ее в ранг философской притчи.

Подытоживая анализ «Татарского танца», нужно отметить, что наблюдающееся в этом сочинении интегрирование ладово-интонационной специфики татарского фольклора в музыкальный логос конца XX века может быть рассмотрено как попытка композитора переосмыслить фольклорные тексты через прием «остранения» [16, с. 7–20], что коррелирует с поэтикой постмодернизма. Результатом становится образование той формы художественного синтеза традиционной и общеевропейской культур, в котором диалоговые отношения «своего» и «чужого» релятивизируются и преображаются в отмеченную М. Г. Арановским ситуацию «своего общего» (или «общего как своего») [1].

Итак, рассмотрев модели диалога «своего» и «чужого» в избранных для анализа сочинениях Софии Губайдулиной, можно констатировать динамику усложнения их форм. Главенство этнического начала, наблюдаемое в цикле «По мотивам татарского фольклора», в «Трех пьесах для двух труб» постепенно размывается деривационными процессами, достигающими своего пика в «Татарском танце», где перекодировка фольклорных интонаций является основой для рождения новых смыслосодержащих структур. И, тем не менее, татарский мелос остается той «родовой пуповиной», которая, обеспечивая глубинную связь музыки С. Губайдулиной с традицией, одновременно служит строительным материалом для формирования индивидуального композиторского почерка.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.
2. Ахметова Л. А., Нургаянова Н. Х. Сохранение этномузыкальных традиций татар-кряшен // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 3. – С. 57–62.
3. Барбан Е. 75 лет Софии Губайдулиной [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // Радио Свобода. – URL: http://www.svoboda.org/a/268842.html (дата обращения: 12.07.2016).
4. Башарова И. Р. Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной: дис. … канд. искусствоведения (17.00.02). – Уфа, 2008. – 264 с.
5. Исхакова-Вамба Р. А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татар. книж. изд-во, 1997. – 264 с., нот.
6. Монасыпов Ш. Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении): моногр. – Казань: Казан. гос. консерватория, 2014. – 320 с.
7. Монасыпов Ш. Х. Татарские мотивы в творчестве С. Губайдулиной // Звуковые пространства Софии Губайдулиной: Губайдулинские чтения: мат-лы науч.-практ. конф., Казань 23 окт. 2015 года / сост. Л. Р. Монасыпова, Р. Г. Усеинова; науч. ред. Л. А. Федотова. – Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова; Центр соврем. музыки С. Губайдулиной, 2016. – С. 31–45.
8. Нигметзянов М. Н. Татарская народная музыка. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.
9. Нургаянова Н. Х. Изучение этномузыкальных традиций народов Поволжья: историко-педагогический аспект // Филология и культура. – 2015. – № 4(42). – С. 295–300.
10. Остромогильский И. И. «Стилистическое поле» сонорной музыки второй половины XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2012. – № 153–1. – С. 69–73.

[2] Ремарка композитора в партитуре «Татарского танца».

[3] Там же.

11. Русяева П. Домик в деревне: интервью С. Губайдулиной [Электронный ресурс] // Профиль. – 2007. – 12 февр. – URL: http://www.profile.ru/arkhiv/item/52748-items_21960 (дата обращения: 05.09.2016).
12. Унанова Т. София Губайдулина: Я верю в спасение и в Спасителя [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // RUS.POSTIMEES. – 2011. – URL: http://rus.postimees.ee/681030/sofija-gubajdulina-ja-verju-v-spasenie-i-v-spasitelja (дата обращения: 09.06.2016).
13. Холопова В. Н. София Губайдулина: моногр. – М.: Композитор, 2011. – 408 с., ил., нот.
14. Храмова С. София Губайдулина – последний великий композитор [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // Газета ВЗГЛЯД. – 2006. – 4 сент. – URL: http://vz.ru/culture/2006/9/4/47678.html (дата обращения: 07.02.2017).
15. Шириева Н. В., Дыганова Е. А. «По мотивам татарского фольклора» Софии Губайдулиной: к проблеме интертекстуальности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/2. – С. 93–101.
16. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.

References

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva [Musical text. Structure and features]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 341 p. (In Russ.).
2. Akhmetova L.A., Nurgayanova N.Kh. Sokhraneniy etnomuzykal'nykh traditsiy tatar-kryashen [Preservation of the Ethnic and Music Traditions of Kryashen (Christian) Tatars]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 3, pp. 57-62. (In Russ.).
3. Barban E. *75 let Sofii Gubaydulinoy: interv'yu S. Gubaydulinoy na Radio Svoboda [The 75-Year Jubilee of Sofia Gubaidulina: an interview of S. Gubaidulina on Radio Liberty]*. (In Russ.). Available at: http://www.svoboda.org/a/268842.html (accessed 12.07.2016).
4. Basharova I.R. *Smyslovaya organizatsiya muzykal'nogo teksta instrumental'nykh sochineniy dlya detey Sofii Gubaydulinoy. Diss. kand. isk. [Semantic organisation of Sofia Gubaidulina's instrumental music for children. Diss. PhD in Art History]*. Ufa, 2008. 264 p. (In Russ.).
5. Iskhakova-Vamba R.A. *Tatarskoye narodnoye muzykal'noye tvorchestvo (Traditsionnyy fol'klor) [Tatar Traditional Folk Music. (Traditional folklore)]*. Kazan, Tatarskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1997. 264 p. (In Russ.).
6. Monasypov Sh.Kh. *Portrety vydayushchikhsya deyateley iskusstv Tatarstana (v dukhovno-nauchnom osveshchenii) [Spiritual and Scientific Portraits of the Outstanding Artistic Personalities of Tatarstan]*. Kazan, Kazanskaya gos. konservatoriya Publ., 2014. 320 p. (In Russ.).
7. Monasypov Sh.Kh. Tatarskie motivy v tvorchestve S. Gubaydulinoy [Tatar Tunes in the Music of S. Gubaidulina]. *Zvukovye prostranstva Sofii Gubaydulinoy: Gubaydulinskie chteniya [The Sound Spaces of Sofia Gubaidulina: The Gubaidulina Readings]*. Kazan, 2016, pp. 31-45. (In Russ.).
8. Nigmetdyanov M.N. *Tatarskaya narodnaya muzyka [Tatar Folk Music]*. Kazan, Magarif Publ., 2003. 255 p. (In Russ.).
9. Nurgayanova N.Kh. Izuchenie etnomuzykal'nykh traditsiy narodov Povolzh'ya: istoriko-pedagogicheskiy aspekt [A Study of the Music Traditions of the Volga Region's Ethnic Groups: The Historical and Pedagogical Aspect]. *Filologiya i kul'tura [Philology and culture]*, 2015, no. 4(42), pp. 295-300. (In Russ.).
10. Ostromogil'skiy I.I. "Stilisticheskoe pole" sonornoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [The Stylistic Space of Sonorous Music in the Second Half of the 20th Century]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]*, 2012, no. 153-1, pp. 69-73. (In Russ.).
11. Rusyaeva P. *Domik v derevne: interv'yu S. Gubaydulinoy [A House in a Village: An interview of S. Gubaidulina]*. (In Russ.). Available at: http://www.profile.ru/arkhiv/item/52748-items_21960 (accessed 05.09.2016).
12. Unanova T. *Sofiya Gubaydulina: Ya veryu v spasenie i v Spasitelya: interv'yu S. Gubaydulinoy [Sofia Gubaidulina: I Believe in Salvation and in Our Saviour: An interview of S. Gubaidulina)]*. (In Russ.). Available at: http://rus.postimees.ee/681030/sofija-gubajdulina-ja-verju-v-spasenie-i-v-spasitelja (accessed 09.06.2016).
13. Kholopova V.N. *Sofiya Gubaydulina.* Moscow, Kompozitor Publ., 2011. 408 p. (In Russ.).
14. Khramova S. *Sofiya Gubaydullina – posledniy velikiy kompozitor: interv'yu S. Gubaydulinoy [Sofia Gubaidulina: The Last Great Composer: An interview of S. Gubaidulina]*. (In Russ.). Available at: http://vz.ru/culture/2006/9/4/47678.html (accessed 07.02.2017).
15. Shirieva N.V., Dyganova E.A. "Po motivam tatarskogo fol'klora" Sofii Gubaydulinoy: k probleme intertekstual'nosti ["Tatar folklore inspirations" by S. Gubaidulina: intertextuality aspects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37/2, pp. 93-101. (In Russ.).
16. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy [On the Theory of Prose]*. Moscow, Federation Publ., 1929. 267 p. (In Russ.).

УДК 78.04

КОНЦЕРТНАЯ УВЕРТЮРА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА «СКАЗКА О ПРЕКРАСНОЙ МЕЛУЗИНЕ» В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ РЕАЛИЗАЦИЙ СЮЖЕТА О МОРСКОЙ ДЕВЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Верба Наталья Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

В течение XIX столетия создается целый корпус произведений, в центре которых – образ морской девы. Это оперы разных композиторов, камерно-вокальные опусы, стихотворения, баллады, повести и романы. Притягательность русалочьей темы для многих авторов в век романтизма и множество «реинкарнаций» этого сюжета обусловливают процесс накопления выразительных средств, при помощи которых морская дева воплощена в различных видах искусств.

В статье рассматриваются архетипичный образ морской девы и мифологема воды в концертной увертюре Феликса Мендельсона «Сказка о Прекрасной Мелузине». Особо акцентируется амбивалентность образа главной героини – морской девы, наталкивающая различных композиторов на схожие «методы» ее воплощения в музыкальной ткани.

Увертюра анализируется с различных сторон. Внимание уделяется драматургии, особым оркестровым, интонационным решениям, общим композиционным принципам, аутентично претворяющим образ Прекрасной Мелузины и порождающим симптоматичные интертекстуальные связи Увертюры с другими сочинениями на русалочью тематику.

В статье подчеркивается, что способы обрисовки Мендельсоном героини своей увертюры коррелируют с теми, к которым прибегали и иные авторы. Это позволяет сделать обоснованный вывод об обусловленности найденных интертекстуальных связей архетипичностью образа морской девы.

Ключевые слова: архетип, архетипичный образ морской девы, интертекстуальные связи между произведениями.

THE CONCERT OVERTURE BY F. MENDELSSOHN “THE TALE OF THE LOVELY MELUSINE” IN THE CONTEXT OF MUSICAL IMPLEMENTATIONS OF THE PLOT ABOUT MERMAIDS IN THE ROMANTIC EPOCH

Verba Natalya Ivanovna, PhD in Art History, Associate Professor of Music Education and Study Department, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

One of the favorite themes in the culture of the 19th century is a plot about a sea maiden. This theme is realized in the various kinds of art. A lot of operas, chamber-vocal works, poetry, ballads, stories and novels by different authors are created in the romantic epoch. The great popularity of this theme determines the ways of realization the image of sea maiden. Also it shapes many special expressive means, which help composers, writers and poets embody these images in the art.

The article is devoted to the consideration of the archetypical image of the mermaid and the mythologeme of water in the Concert Overture by Felix Mendelssohn “The Tale of the Lovely Melusine”. The attention is paid to a lot of different aspects: the dramaturgy, orchestral and melodic features, general compositional principles and intertextual relations between the Overture and other musical works about the mermaid theme.

It is very important to emphasize particularly the ambivalence of the image of the sea maiden. This fact makes different composers to turn to similar ways of the embodiment of the image in their musical works of

various genres, which are dedicated to the mermaid theme. It should be noted the independence of different authors from each other and, at the same time, very impressively similar results.

The musical characteristics of Melusine and the mythologem of water created by Mendelssohn are correlated with the context of other implementations of these images in the musical art. This fact allows to make a conclusion that intertextual relations between different musical works are conditioned by archetypical image of the sea maiden.

Keywords: archetype, archetypal images of a sea maiden, intertextual links between different works of art.

Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» (1833) занимает важное место в творческом наследии Ф. Мендельсона. Непосредственным импульсом к созданию опуса стала опера «Мелузина» К. Крейцера – не столько опера, сколько сам сюжет увлекли композитора. Сам Мендельсон неоднократно признавался в особом отношении к этому произведению [11], о чем свидетельствуют тщательная работа над текстом и наличие другой, отличной от первоначальной редакции. Как известно, премьера увертюры состоялась 7 апреля 1834 года в Лондоне под управлением Игнаца Мошелеса. В 1835 году, перед исполнением «Сказки о прекрасной Мелузине» лейпцигским оркестром «Гевандхауза», композитор создал иной вариант: в такой, ставшей окончательной редакции произведение и было исполнено в 1835 году под управлением Мюллера [11].

Несмотря на то что сказка о Мелузине имеет французские корни [14], все же в ней очевидны параллели со сходными образами, прижившимися в других культурах. Мелузину и ее «сестер» немецкого, а также славянского «происхождения» роднят общая трагическая судьба, связанная с их любовью к рыцарю, желанием через брак с ним обрести бессмертную душу, неверностью их возлюбленных своему слову [9].

Симптоматично то, что сам Мендельсон чувствовал онтологическое родство разнонациональных преданий о морских девах. Перед Лондонской премьерой он, заботясь об адекватной рецепции программы увертюры английской аудиторией, писал: «Я полагал, что сходная сказка должна быть и в Англии, и тогда из этой сказки надо взять имя, – ибо *такие прелестные рыбки есть повсюду* [11]». Композитор даже обдумывал некоторые проясняющие ремарки к названию – «Немецкая русалка», «Прекрасная русалка», «Сказка о прекрасной русалке» [11]. Более того, по свидетельству современников, в программке к премьерному исполнению даже было указано на английском языке: «Мелузина, или Русалка и рыцарь» [11].

В самой фабуле сюжета о морской деве заключено множество точек пересечения с константами романтического мышления. Названное обстоятельство послужило причиной огромной популярности «русалочьих» преданий в культуре XIX века [12] и, в свою очередь, своеобразной «огранки» этого фольклорного пласта романтическими мотивами, обогащении системы архетипических образов сюжета сугубо романтическими семами [3].

Востребованность легенды о морской деве в культуре, и, в особенности – опере XIX века породила кристаллизацию имманентных облику русалки способов запечатления. Так, композиторы зачастую прибегали к единому «банку» выразительных средств, аутентичных образу и подчеркивающих основные его семы. В максимально кратком варианте своеобычный «реестр», характерный для оперных русалок, может быть представлен так. Это, в первую очередь, закругленные мотивы с часто хроматической «сердцевиной», символизирующие онтологически присущую образу способность завлекать, чаровать, околдовывать. Во-вторых, особый инструментарий: как правило, композиторы предпочитают тембры деревянных духовых и арфы, чтобы точнее запечатлеть в музыке волшебный и неземной облик морской девы, подчеркнуть ее «инаковость». В-третьих, особые фактурные решения, связанные с обилием тремоло, символизирующим дрожащую водную гладь, либо со струящимися волнообразными пассажами, иллюстрирующими водопады, струи и прочие неотъемлемые атрибуты изменчивой и разнообразной водной стихии [1; 2; 6; 8]. И, в-четвертых, большой «удельный» вес светлого, лирического начала в вокальной партии героини, обусловленный акцентуацией духовной, христианской составляющей этого сюжета [10].

Думается, названные способы воплощения изменчивого и прекрасного облика морской девы актуальны не только для оперы. Разумеется, синкретическая природа жанра, подразумевающая сопряженность музыки, слова, жеста и иных искусств, обладает богатыми возможностями для реализации всех сем этого персонажа. Однако указанный спектр средств выразительности обнаруживается и в инструментальной сфере, что, как и в случае с оперой, обусловлено самим архетипическим образом, будто «подсказывающим» творцам способы своего запечатления и словно направляющим их мысль в необходимое русло.

Помимо перечисленных средств обрисовки русалки, в музыкальном искусстве также накапливались и способы запечатления мифологемы воды как онтологически родственной, «прародительной» и материнской по отношению к морской деве стихии, которая как «первичная» материя и обусловливает именно такую «методологию» претворения названных образов.

Вода – амбивалентный и очень сложный образ. С одной стороны, она является источником жизни, с другой – она же способна выступать и как олицетворение смерти, как например, в разнообразных и разнонациональных мифах о Всемирном потопе. Вспомним, что самые древние и свойственные всем народам представления о начале мира сопряжены с идеей возникновения жизни из воды. Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания, первоначалом, исходным состоянием всего сущего: «Для многих космогонических мифов характерен мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана. <…>. Вода – символ плодородия, зачатия и рождения <…>, выступает аналогом материнского лона и чрева <…>. В то же время водная бездна или олицетворяющее ее чудовище – символ опасности или метафора смерти. <…> Наконец, в эсхатологических мифах о потопе вода приносит конец мира» [13].

Воплощение мифологемы воды в музыкальном искусстве зачастую сопряжено с необходимостью отразить обе ее ипостаси – как грозную, так и милующую. К закрепившимся в музыкальном искусстве средствам реализации этого амбивалентного образа можно отнести «специальные» фактурные, штриховые (всевозможные тремоло, глиссандо, свистящие хроматические пассажи), тембровые (особая красочная роль принадлежит деревянным духовым) и интонационные (преимущественно круговые мотивы с секундовым, зачастую хроматическим «ядром») решения, а также общую драматургическую тенденцию к повторности музыкального материал, что создает ощутимую иллюзию затягивающего круговорота – опасного, влекущего и смертельного. Подчеркнем, что и здесь общий вектор творческих поисков композиторов определяется и обусловливается самой мифологемой воды, вызывающей именно такие приемы своего воплощения в звуках [4; 7].

В качестве примеров, иллюстрирующих столь сходные композиционные приемы, могут быть названы сцена бури из первой картины «Пана Твардовского» А. Верстовского, картины разгула водной стихии в операх «Ундина» Э. Т. А. Гофмана, А. Лортцинга, А. Ф. Львова, «бурные» страницы «Летучего Голландца» Р. Вагнера, «Море» К. Дебюсси, Фантазия «Буря» П. И. Чайковского и т. д. Трактовки Н. А. Римским-Корсаковым соответствующих эпизодов в его многочисленных морских «полотнах» («Садко», «Шехеразада» и мн. др.) также могут быть примерами устойчивости музыкальной традиции в живописании воды, с той лишь оговоркой, что интерпретация самим композитором стихии несколько своеобычна, отличается благородством и, скорее, импозантной, но не «беснующейся» мощью.

Что же у Мендельсона? Как воплотил композитор образ прекрасной французской русалки Мелузины и ее родной стихии? Оркестровая ткань Увертюры обнаруживает столь показательную общность и демонстрирует такие яркие и симптоматичные интертекстуальные связи с другими симфоническими, оперными произведениями на морскую или же «русалочью» тему, что вновь актуализирует вопрос об обусловленности таковых параллелей и родства архетипическими образами.

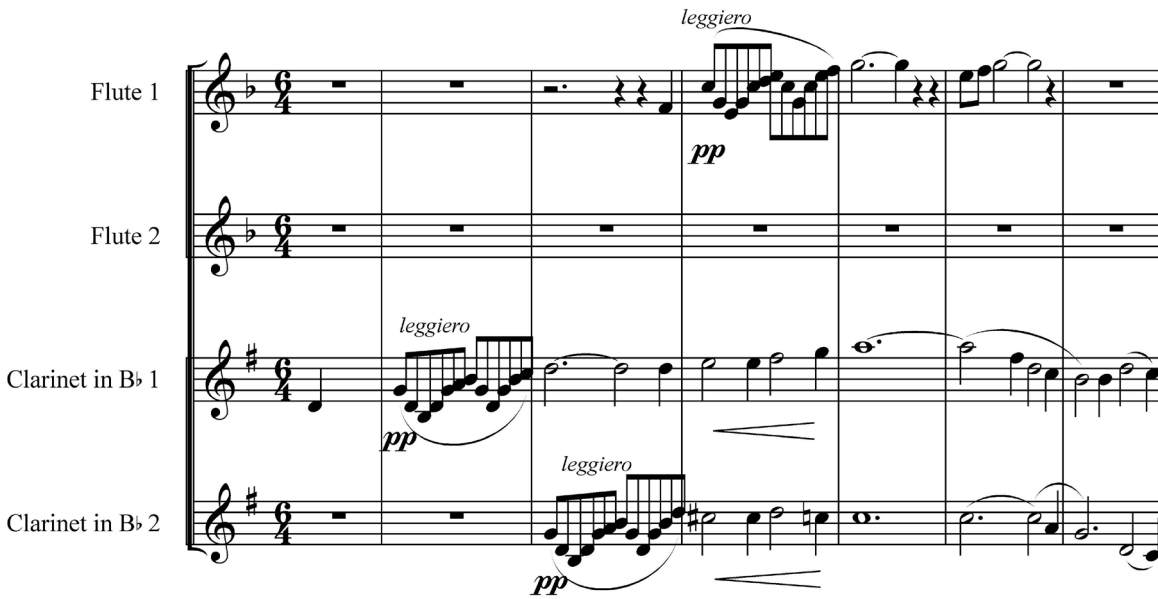
Драматургический стержень увертюры зиждется на антитезе чарующе красивой и грозной ипостасей мифологемы воды. Это ощущается даже на уровне формы произведения – А Б А1 Б1 А2 – в которой ясно различимо противопоставление одной стороны двуединого образа воды – другой. Так, разделы формы А, А1 и А2 живописуют волшебно красивый и покойный водный «пейзаж»: это прозрачно-хрустальное «полотно» будто являет собой символ мира, первозданной гармонии и безмятежности. Разделы В и В1 рисуют совершенно иную картину, иллю-

стрирующую всеми возможными оркестровыми красками подлинный водный «апокалипсис» – валов и бурунов кипенье, грозные всплески, всю разрушительную мощь разбушевавшейся водной стихии.

Претворение обеих полярных сем мифологемы воды в произведениях на русалочью тему, в том числе и в рассматриваемой увертюре, тесно сопряжено с самим сюжетом о морской деве: пока рыцарь верен данным фее обещаниям, вода дарит ему неисчислимые блага и радости; как только он нарушает их, вода перевоплощается в угрожающее, мстящее и смертельно опасное для него начало. Думается, в музыкальной трактовке легенды о Мелузине (равно как разнообразных преданий о русалках) явственно различимы и «выходы» из конкретного, обусловленного сюжетом уровня, к более общему осмыслению сложных взаимоотношений человека и природы в целом. Иными словами, в случае, если человек соблюдает бытийно определяемый «договор» с природой о бережном, уважительном и любовном к ней отношении, он щедро одаривается ею и сам пребывает в гармонии. В противоположной ситуации, когда человек нещадно и зачастую бездумно эксплуатирует природные ресурсы, это грозит ему катастрофами и катаклизмами, примеры чему в наше техногенное время, к сожалению, множатся.

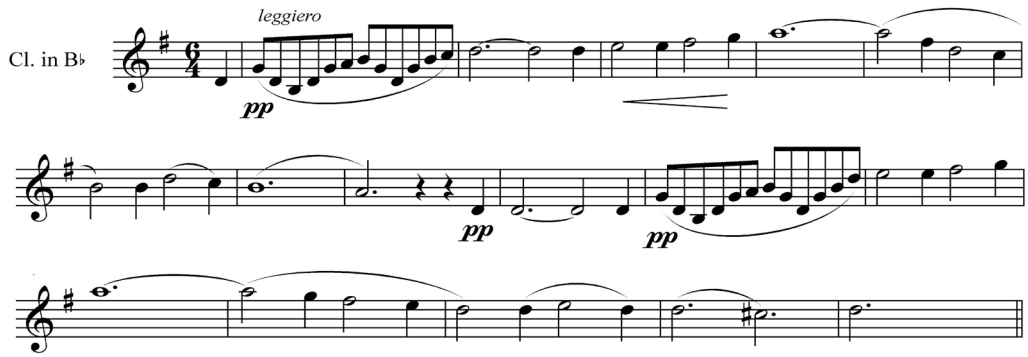
Буквально первые же такты увертюры свидетельствуют об определенном воздействии на творческие поиски композитора архетипических образов. Светлая, дарующая благо, добро и жизнь ипостась мифологемы воды воплощается при помощи *интуитивно* найденных средств. Волнообразные пассажи сначала духовых (кларнеты и флейты), а затем и струнных будто «ткут» волшебную, переливающуюся и журчащую водную субстанцию, в которой отчетливо различима каждая «струйка», выделенная темброво (пример 1). Подобные средства весьма характерны для музыкальных «марин» Н. А. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, морских сцен целого ряда опер на сюжет о морской деве.

Пример 1 [15, s. 183]



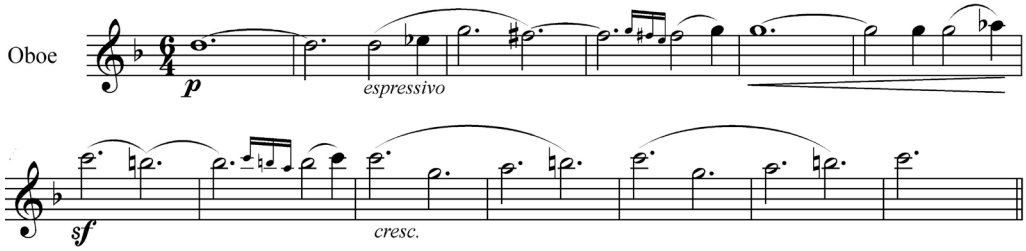
Помимо *подразумеваемых* иллюстративных способов обрисовки звуками водного образа в увертюре также обращает на себя внимание круговой замкнутый мотив на вершине мелодической лини, изливающийся из арпеджированных вступлений (пример 2). Подчеркнем, что кольцеобразные, замкнутые построения выступают в качестве яркого музыкального эквивалента основных сем образа морской девы – ее способности очаровывать, завлекать и потому свойственны подавляющему большинству оперных русалочьих «портретов».

Пример 2 [15, s. 183–186]



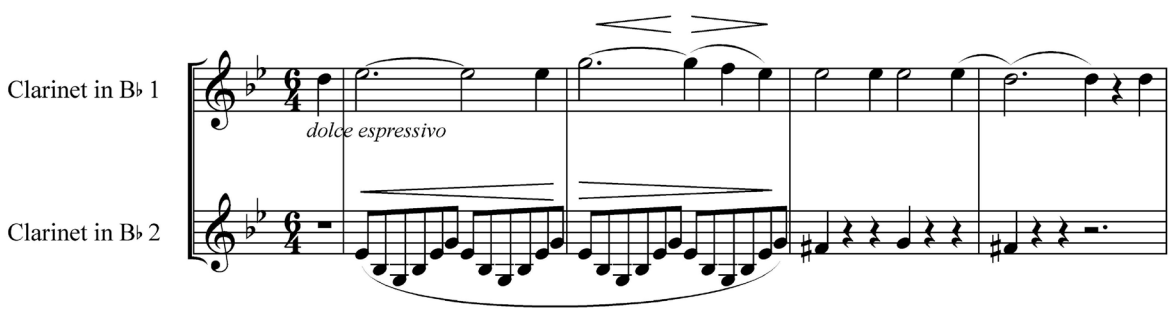
Приведенный пример круговой интонационной основы – отнюдь не единственный. Щемящей, печальной мелодикой подчеркнута трагическая веха взаимоотношений героини сказки с человеком. И пусть программа увертюры достаточно обобщена, и композитор, по-видимому, не ставил себе цель достоверно претворить в музыке все изгибы сюжета, все же, думается, что мелодическая линия гобоя в третьем разделе формы (A1) олицетворяет страдальческие мотивы французской Мелузины и соотносится, по-видимому, с узловым – предательским! – моментом в истории любви русалки и рыцаря (пример 3).

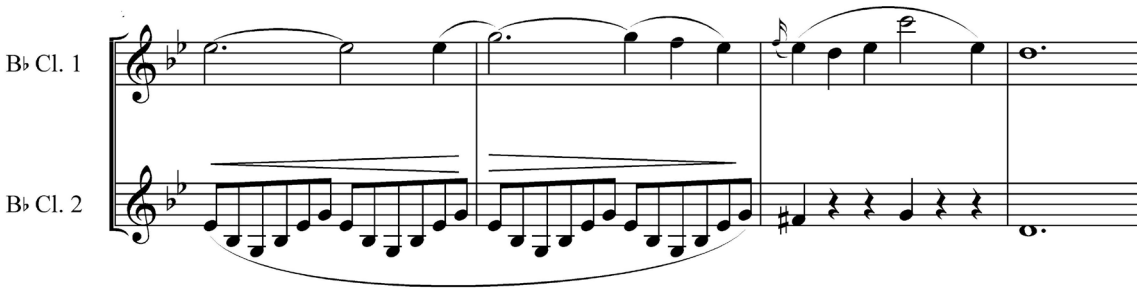
Пример 3 [15, s. 205–208]



Данный фрагмент произведения, на наш взгляд, обнаруживает выразительные интертекстуальные связи со сценой княжеской свадьбы в опере Даргомыжского «Русалка», где незримое присутствие Наташи также воплощено при помощи тембровой краски гобоя. И здесь также, как и во многих иных фрагментах увертюры Мендельсона, актуализируется вопрос о причине аналогичных тембровых и интонационных решений разных композиторов: думается, что именно архетипическая природа образа незримо подталкивает их к схожим средствам его запечатления. Еще одним примером подобной тенденции является круговой мотив у кларнетов в разделе A2 (пример 4).

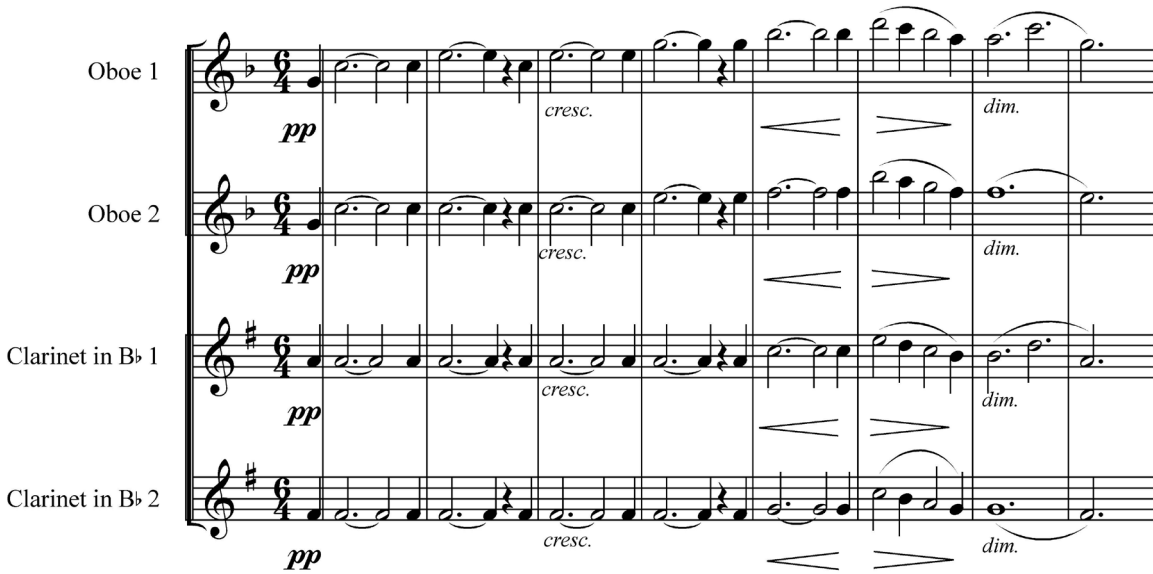
Пример 4 [15, s. 212–213]





В сверкающей, волшебной ткани мирных частей увертюры явственно различим и своеобразный «хор» русалок. Их «песня» – вздымающаяся, чувственная, волнообразная – аутентично воплощает основные черты облика морских дев (пример 5). Важно подчеркнуть тембровый выбор композитора: средствами именно духовой группы «инсталлируются» в оркестровой ткани их манящие, волнующие голоса. Тембровая краска духовых инструментов аутентично воплощает такую сему облика русалки, как «чудесное пение». На наш взгляд, в указанном фрагменте увертюры весьма ощутима архетипическая природа образа, отсылающая к древнегреческим сиренам, завлекающим моряков своими чаровскими голосами.

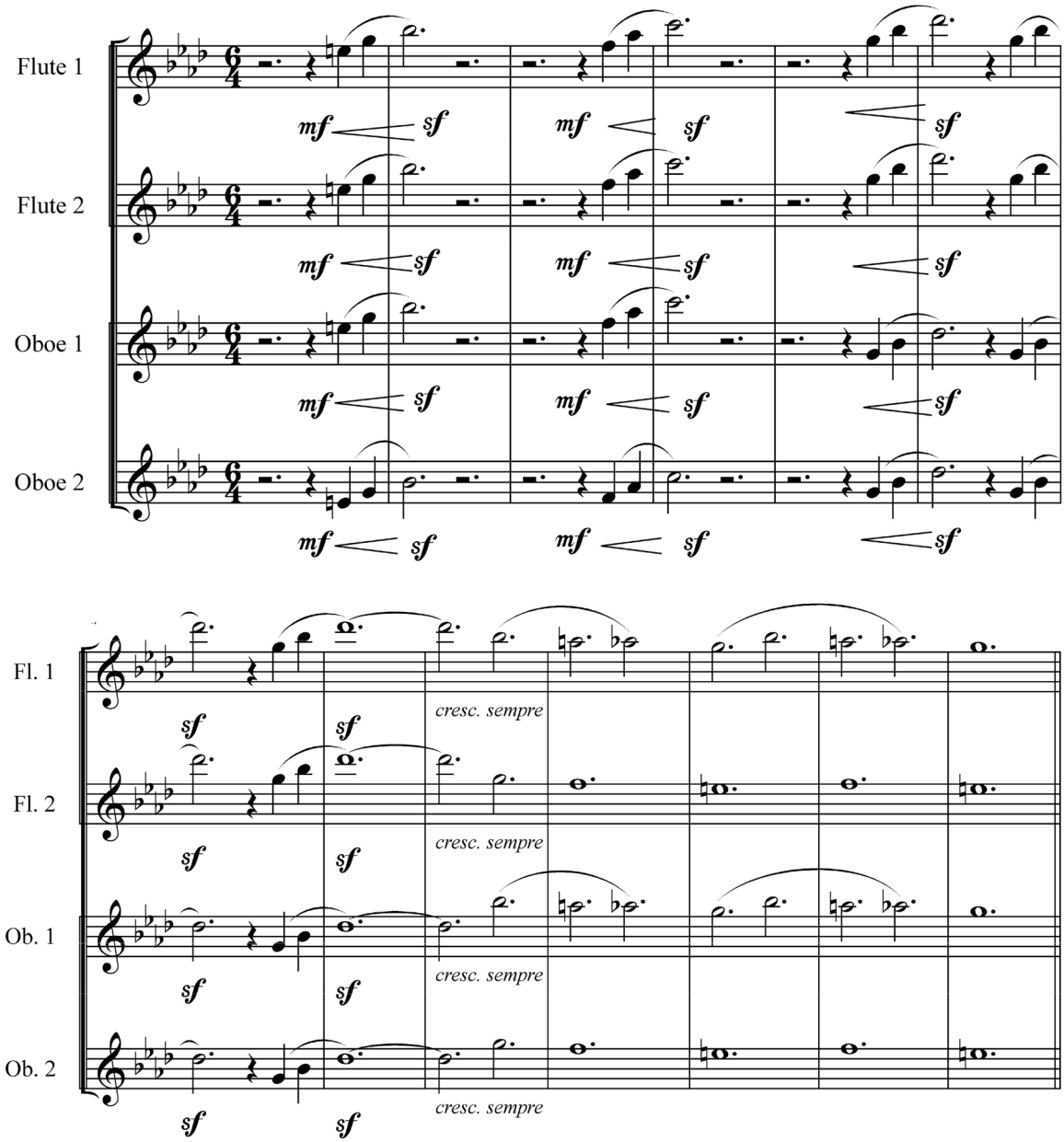
Пример 5 [15, s. 185–187]



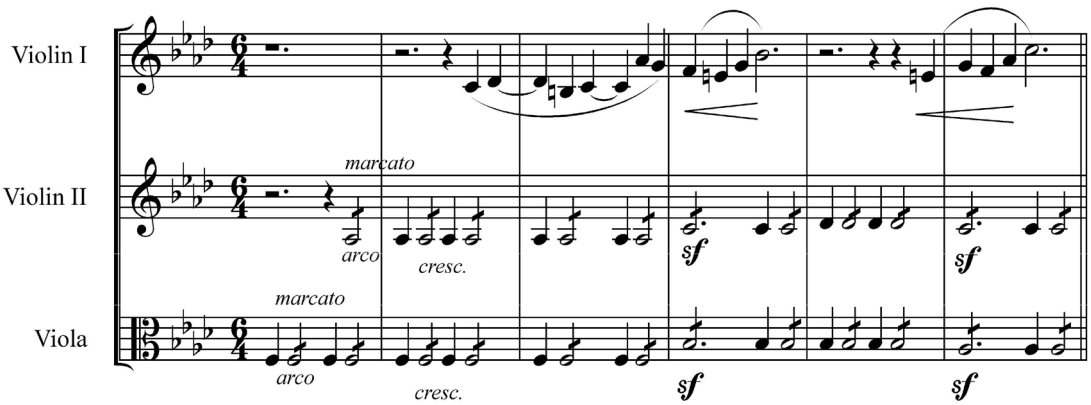
Наряду с завораживающе красивыми, чарующими и завлекающими семами архетипического образа морской девы и мифологемы воды Мендельсон, в соответствии с литературной программой увертюры, реализует и противоположные им свойства. Всплески разыгравшейся бури в разделах B и B1, «сметающие» умиротворенный покой частей A и A1, претворены резкой сменой лада (*F-dur – f-moll*), динамики (*pp – mf < sf*), интонаций (с закругленных на энергично-взлетные, пронзительные, пример 6), штриховых и фактурных решений (прежняя кантилена и певучесть разительно контрастирует с *marcato* и *arco* у струнных, пример 7). Имеет смысл в данном контексте привести еще один показательный пример схожего драматургического

решения: картину бури, открывающую первый акт «Ундины» Э. Т. А. Гофмана и катарсический финал этой же оперы. Эти полярные по эмоциональному градусу сцены также подчеркнуты ладовым (*c-moll – C-dur*), фактурным, интонационным, динамическим и тембровым контрастами. Возвращаясь к Увертюре Мендельсона, отметим, что взамен прозрачности и хрустальной чистоты «мирных» разделов произведения, филигранно тонко прочерчивающих каждую мелодическую и тембровую линию (читаем – каждую тонкую струйку волшебного водопада-источника, прибежища игр русалок), здесь – подлинная буря, своими мощными крещендирующими валами как будто сметающая все живое вокруг.

Пример 6 [15, s. 190–191]

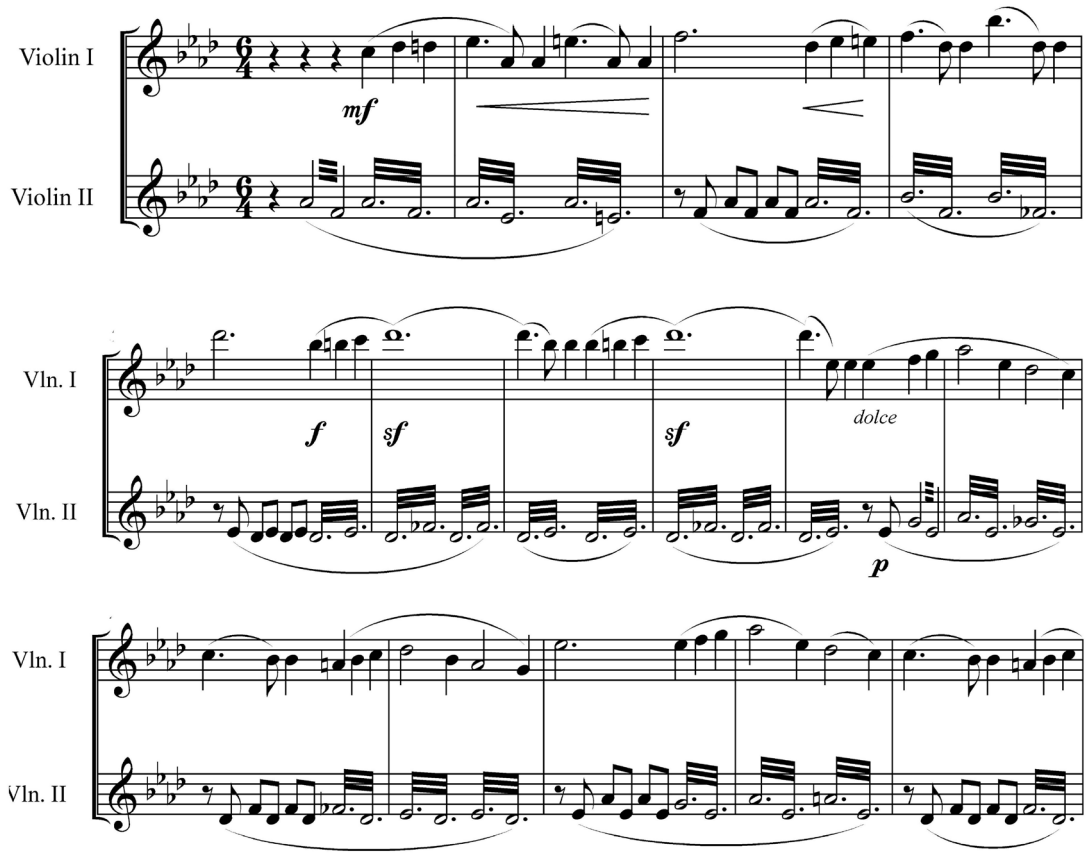


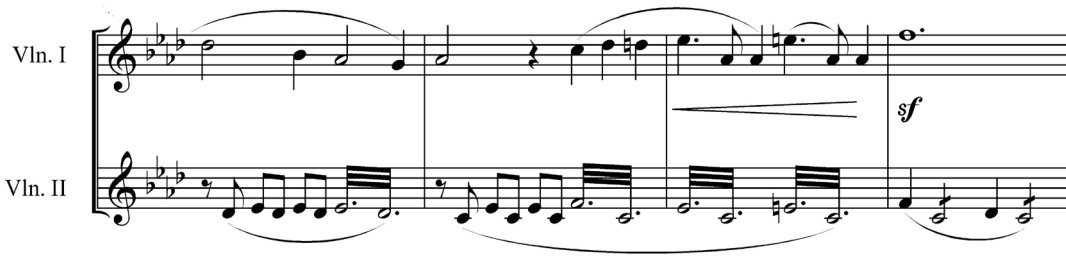
Пример 7 [15, s. 190]



Необходимо отметить и возросший эмоциональный градус «бурных» разделов увертюры, впечатляющим символом которого служит выразительная полетная мелодия струнных, словно «прорезывающая» тремолирующую оркестровую материю (пример 8).

Пример 8 [15, s. 195–197]





Обращает на себя внимание хроматическая основа этой линии, придающая ей, с одной стороны, выраженную драматическую «харизму», а, с другой – непосредственно связывающая ее «кровными» узами с интонациями «мирных» частей произведения. Таким удивительным способом композитор как будто подчеркивает онтологическую общность и грозной, и лирической ипостасей мифологемы воды – фактически в увертюре их интонационный облик произрастает из одного «ядра», символизируя *двуединую* природу образа.

Имеет смысл выделить в увертюре еще один важный прием, ярко и наглядно воплощающий одну из основных сем мифологемы воды – бесконечную смену оттенков и настроений, от спокойно безмятежных до яростно бушующих. Чередование разделов и возвратность музыкального материала в «Сказке о прекрасной Мелузине» имеют важное драматургическое значение, символизирующее, на наш взгляд, бытийную цикличность как неотъемлемое свойство стихийных сил. Окончание увертюры – истаивающее и будто растворяющее в себе весь эмоциональный накал прежних драматических перипетий взаимоотношений Мелузины и рыцаря – не ставит окончательную «точку» в сюжете о морской деве. В этом «открытом» финале угадываются контуры и иных произведений, «подхватывающих» русалочью тему и словно «обещающих» продолжение истории.

Резюмируя, отметим, что параллели с иными произведениями на русалочью тему нисколько не умаляют оригинальность мендельсоновской увертюры, мелодическую щедрость, пленяющую красоту и выразительность этой музыки. Бесспорное родство способов обрисовки образов, рождающее интертекстуальные связи между опусами на «русалочьи» сюжеты объясняется тем, что композиторы интуитивно следуют «заложенным» в них самих «маршрутам» воплощения. На наш взгляд, в этом заключается важное свойство архетипических образов – «подсказывать» и направлять мысль творцов в нужное и аутентичное русло.

Литература

1. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // Музыковедение. – 2015. – № 6. – С. 25–42.
2. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» Альберта Лортцинга в контексте оперных версий сюжета о морских девах в XIX веке // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 9–37.
3. Верба Н. И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А. С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3. – С. 113–117.
4. Верба Н. И. Мифологема воды в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и в творчестве К. Дебюсси: грани архетипического // Музыковедение. – 2014. – № 2. – С. 34–42.
5. Верба Н. И. О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 27–32.
6. Верба Н. И. Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 2. – С. 117–124.
7. Верба Н. И. Особенности претворения архетипического образа морской девы и мифологемы воды в опере «Ундина» П. И. Чайковского // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2014. – Вып. 9. – С. 28–48.

8. Верба Н. И. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности // Обсерватория культуры. – 2014. – № 3. – С. 71–77.
9. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 32–49.
10. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини). – 2012. – № 22 (2). – С. 124–138.
11. Кенигсберг А., Михеева Л. Мендельсон Ф. Концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» // 111 увертюр, симфонических поэм и картин: справ.-путеводитель. – СПб.: КультИнформПресс, 2002. – С. 43–44.
12. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 60–71.
13. Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Совет. энцикл., 1991. – 736 с.
14. Melusina (Melusine, Mélusine): legends about mermaids, water sprites, and forest nymphs who marry mortal men [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pitt.edu/~dash/melusina.html (дата обращения: 27.02.2017).
15. Mendelssohn F. Märchen von der schönen Melusine: op. 32 // *Mendelssohn F.* Ouvertüren. – Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, s.a. – P. 183–232.

References

1. Verba N.I. Arkhetipicheskie obrazy “Undiny” A.F. L’vova v “rusaloch’em” muzykal’nom kontekste XIX veka [Archetypal images of “Undine” by A.F. L’vov in the “mermaid” musical context of the nineteenth century]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2015, no. 6, pp. 25-42. (In Russ.).
2. Verba N.I. Arkhetipicheskie obrazy “Undiny” Al’berta Lorttsinga v kontekste opernykh versiy syuzheta o morskikh devakh v XIX veke [Archetypal images of “Undine” by Albert Lortzing in the context of the operas versions of the plot about sea maiden in the nineteenth century]. *Muzykal’naya kul’tura glazami molodykh uchenykh: sbornik nauchnykh trudov [Music culture through the eyes of young scholars: collected papers]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2016, iss. 11, pp. 9-37. (In Russ.).
3. Verba N.I. K probleme transformatsii sistemy arkhetipov syuzhetov o morskikh devakh v kul’ture XIX veka (na primere dramy “Rusalka” A.S. Pushkina) [To the problem of transformation of the system of archetypes of the plots about the sea maidens in the culture of the XIX century (based on the drama “Rusalka” by A.S. Pushkin)]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 2012, no. 3, pp. 113-117. (In Russ.).
4. Verba N.I. Mifologema vody v opere N.A. Rimskogo-Korsakova “Sadko” i v tvorchestve K. Debyussi: grani arkhetipicheskogo [The mythologeme of water in the opera “Sadko” by N.A. Rimsky-Korsakov and in the K. Debussy’s creativity. Sides of the archetype]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2014, no. 2, pp. 34-42. (In Russ.).
5. Verba N.I. O pretvorenii “rusaloch’ey tematiki” v kul’ture epokhi romantizma [About the making of “mermaid theme” in the culture of the romantic epoch]. *Muzykal’naya kul’tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov [Music culture through the eyes of young scholars: Collected papers]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2010, iss. 5, pp. 27-32. (In Russ.).
6. Verba N.I. Obrazy “Mayskoy nochi” N.A. Rimskogo-Korsakova v kontekste problem arkhetipichnogo i intertekstual’nogo [The images of N.A. Rimsky-Korsakov’s “May Night” in the context of the archetype and the intertext]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 2014, no. 2, pp. 117-124. (In Russ.).
7. Verba N.I. Osobennosti pretvoreniya arkhetipicheskogo obraza morskoy devy i mifologemy vody v opere “Undina” P.I. Chaykovskogo [The Peculiarities of Implementation of the Archetypal Image of the Sea Maiden and Mythologem of Water in the P.I. Tchaikovsky’s Opera Undine]. *Muzykal’naya kul’tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov [Music culture through the eyes of young scholars: Collected papers]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2014, iss. 9, pp. 28-48. (In Russ.).
8. Verba N.I. Rusaloch’ya tematika v kantatnom i kamerno-vokal’nom zhanrakh tvorchestva N.A. Rimskogo-Korsakova: aspekty intertekstual’nosti i arkhetipichnosti [The mermaid theme in the cantata and the chamber-vocal genre of N.A. Rimsky-Korsakov’s creativity: aspects of intertextuality and archetypes]. *Observatoriya kul’tury [The Observatory of the culture]*, 2014, no. 3, pp. 71-77. (In Russ.)
9. Verba N.I. Syuzhety o morskikh devakh v kul’ture romantizma: k probleme arkhetipov [The stories about sea maidens in the romantic culture: to the problem about archetypes]. *Muzykal’naya kul’tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov [Music culture through the eyes of young scholars: Collected papers]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2010, vol. 5, pp. 32-49. (In Russ.).
10. Verba N.I. “Undina”: ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena “arkhetip” (na primere obraza glavnoy geroini) [“Undine”: from Fouquet to Hoffmann. The experience of the analysis of the phenomenon of “archetype” (based on the image of the main heroine)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 22 (2), pp. 124-138. (In Russ.).

11. Kenigsberg A., Mikheeva L. Mendel'son F. Kontsertnaya uvertyura "Skazka o prekrasnoy Meluzine" [The Concert Overture "The Tale of the lovely Melusine"]. *111 uvertyur, simfonicheskikh poem i kartin: Spravochnik-putevoditel' [111 overtures, symphonic poems and pictures: a guide]*. St. Petersburg, Kul'tInformPress Publ., 2002, pp. 43-44. (In Russ.).
12. Kirillina L.V. Rusalki i prizraki v muzykal'nom teatre XIX veka [Mermaids and ghosts in the musical theater of the XIX century]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 1995, no. 1, pp. 60-71. (In Russ.).
13. *Mifologicheskiy slovar': Osnovnye mifologicheskie motivy i terminy [The Mythological dictionary: Basic mythological motifs and terms]*. Ed. E.M. Meletinsky. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1991. 736 p. (In Russ.).
14. *Melusina (Melusine, Mélusine): legends about mermaids, water sprites, and forest nymphs who marry mortal men.* (In Engl.). Available at: http://www.pitt.edu/~dash/melusina.html (accessed 27.02.2017).
15. Mendelssohn F. *Ouvertüren. Märchen von der schönen Melusine: op. 32 [Overtures. The Tale of the lovely Melusine: op. 32]*. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, s.a., pp. 183-232. (In Germ.).

.

УДК 781 61

СЕМАНТИКА ВРЕМЕНИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА 1970-Х ГОДОВ

Трунов Денис Олегович, доцент кафедры оркестрово-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: denis_forte@mail.ru

Статья посвящена камерно-вокальным произведениям раннего периода творчества современного российского композитора Леонида Десятникова. В тексте статьи характеризуются его сочинения для голоса и фортепиано 1970-х годов, рассматриваются вокальные циклы и отдельные миниатюры, среди которых «Три песни на стихи Тао Юаньмина», «Три песни на стихи Джона Чиарди», «Две русские песни на стихи Р. М. Рильке», «Старинный романс». Автор статьи анализирует круг поэтов, принцип подбора стихов, музыкальное содержание вокальных циклов, соотношение слова и музыки. В статье уделяется внимание музыкальному языку вокальных сочинений Десятникова – особенностям вокальной мелодии и фактуры фортепианной партии. Детально анализируется «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева».

В содержании песен и романсов выявляются основные темы вокального творчества Десятникова: «жизнь и смерть», «быстротечность времени», «судьба поэта», «проходящая любовь». Автор рассматривает пути реализации этих сквозных тем в разных произведениях композитора. Определяющей проблемой специфики ви́дения Десятниковым мира, по мнению автора статьи, становится категория времени. В тексте статьи делаются обобщения о чертах стиля Десятникова, характерных не только для вокальной музыки, но и для всего его творчества в целом. Также анализируется оригинальность, ироничность, театральность и парадоксальность музыкального мышления композитора, что свидетельствует о его причастности к философско-эстетической парадигме культуры постмодерна.

Ключевые слова: Леонид Десятников, камерно-вокальное творчество, семантика, время, авторский стиль.

SEMANTICS OF TIME IN CHAMBER VOCAL WORKS OF LEONID DESYATNIKOV IN THE 1970S

Trunov Denis Olegovich, Associate Professor of Department of Orchestral Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: denis_forte@mail.ru

The works of contemporary Russian composer Leonid Desyatnikov always cause great interest and resonance among listeners. They are often performed, recorded and issued on CD worldwide and the theatrical

works are significant events of musical life. The article is devoted to chamber vocal works of the early period of creativity of contemporary Russian composer Leonid Desyatnikov. In the text of the article, his compositions for the voice and piano of the 1970-s are characterized, vocal cycles and individual miniatures are considered, including "Three Songs for Poetry by Tao Yuanming," "Three Songs for John Chiardi's Poems," "Two Russian Songs for Poems by R. M. Rilke," "Ancient Romance." The author of the article analyzes the range of poets, the principles of selecting poems, the musical content of vocal cycles, and the ratio of words and music. The article focuses on the musical language of Desyatnikov's vocal compositions: the peculiarities of the vocal melody and the texture of the piano part. In more detail, the vocal cycle "Five Poems by Fedor Tyutchev" is analyzed.

The content of songs and romances reveals the main themes of Desyatnikov's vocal work "Life and Death," "Transience of Time," "Fate of the Poet," "Leaving Love." The author considers ways of realizing these crosscutting themes in different works of the composer. The defining problem of the specificity of Desyatnikov's vision, the world, according to the author, should become a category of time. In the text of the article, the author makes generalizations about the features of Desyatnikov's style, characteristic not only for vocal music, but also for all his work as a whole. Also, the originality, irony, theatricality and paradoxical musical thinking of the composer are analyzed to testify about his involvement in the philosophical and aesthetic paradigm of postmodern culture.

Keywords: Leonid Desyatnikov, chamber vocal creativity, semantics, time, author's style.

Много работая в вокальных жанрах, Десятников обладает удивительной способностью проникать в самую суть текста и музыкой вытаскивать эту суть наружу.
***Роман Минц** [1]*

Леонид Десятников, еще будучи студентом Ленинградской консерватории, заявил о себе в середине 1970-х годов одноактной камерной оперой «Бедная Лиза» (по Карамзину), поставленной в Московском Камерном музыкальном театре Бориса Покровского. Однако всеобщую известность его имя получило в 2005 году после скандальной премьеры в Большом театре оперы «Дети Розенталя» на либретто Владимира Сорокина. Важнейший фактор, определивший имидж Десятникова, как и многих других композиторов советского и постсоветского пространства, – это его работа в кино. Музыка Л. Десятникова звучит в кинофильмах «Закат», «Москва» и «Мишень» А. Зельдовича, «Мания Жизели», «Дневник его жены», «Космос как предчувствие» и «Пленный» А. Учителя, «Олигарх» П. Лунгина, «Подмосковные вечера» В. Тодоровского, «Кавказский пленник» С. Бодрова и др. Известные режиссеры даже боролись за право заключить контракт с этим композитором на создание саундреков к их фильмам. Многие его опусы удостаивались крупных наград.

Сегодня Леонида Десятникова считают самым исполняемым отечественным композитором – музыку этого автора, действительно, играют много и с каждым годом все чаще. Его произведения удивительно органично перекладываются, инструментуются, транспонируются в другой жанр. Так, Алексей Ратманский поставил балет для труппы Нью-Йорк Сити балет на ранее созданную музыку вокального цикла «Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра, а на музыку вокального цикла «Любовь и жизнь поэта» – балет «Вываливающиеся старухи». Алла Сигалова превратила камерную оперу для двух голосов «Бедная Лиза» в хореографическую новеллу для двух исполнителей – солиста Большого театра Андрея Меркурьева и актрисы «Современника» Чулпан Хаматовой. Да и сам Десятников – великолепный аранжировщик. Примеры тому – многочисленные обработки для скрипки и струнного оркестра произведений Астора Пьяццоллы, выполненные для Гидона Кремера, среди которых номинированная на «ГРЭММИ» танго-оперита «Мария де Буэнос-Айрес».

Интеллектуальный и неоклассически уравновешенный, ироничный и парадоксальный стиль Десятникова безошибочно узнаваем в огромном мире современной музыки. На самом деле, кому придет в голову написать балет под названием «Опера» на либретто, смонтированное из тек-

стов Пьетро Метастазио или симфонию для хора, солистов и оркестра «Зима священная 1949» на фрагменты советского учебника английского языка, изданного в 1948 году. Десятников привлекает внимание уставшей от авангарда публики кажущейся доступностью и простотой своей музыки. Сам композитор определяет собственный авторский стиль очень лаконично: «эмансипация консонанса», «преображение банального», «минимализм с человеческим лицом». Своим любимым жанром остроумный Десятников называет «трагически-шаловливую вещицу». Однако его музыка не так проста и понятна. При внимательном изучении произведений композитора, становится ясно, что за легкой иронией и игрой музыкальное содержание его композиций скрывает многослойную семантику.

У Десятникова особые отношения со временем – оно в его произведениях, как будто не имеет ни прошлого, ни будущего, а присутствует одномоментно, здесь и сейчас. Композитор легко соединяет в своих сочинениях модели и стили чужой музыки, чаще всего не прибегая к цитатам. Его полистилистика отличается какой-то неповторимой авторской изящностью и ненавязчивостью. Пересматривая, комментируя и переоценивая разные стили, Десятников может «говорить» музыкальным языком эпохи романтизма, самовыражаться как барочный композитор, случайно родившийся в XX веке, вдруг погружаться в стихию русского фольклора или танго А. Пьяццоллы, ностальгировать по советскому пионерско-комсомольскому прошлому, но без сентиментальности, а с легкой насмешкой и холодноватой иронией.

Десятников на протяжении своего творческого пути постоянно обращается к вокальным жанрам, выражая в них порой самые личные и сокровенные мысли. Его камерно-вокальное творчество довольно весомо и разнообразно: здесь и вокальные циклы («Три песни на стихи Тао Юаньмина», «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева», «Три песни на стихи Джона Чиарди», «Любовь и жизнь поэта», «Две русские песни на стихи Р. М. Рильке»), и отдельные романсы («Старинный романс»), и монологи («Письмо отцу»). Кроме того, к камерно-вокальной группе сочинений композитора относятся весьма оригинальные сочинения без авторского обозначения жанровой принадлежности, такие как «Свинцовое эхо» для голоса(ов) и инструментов на стихи Дж. М. Хопкинса и «Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты. Камерными по составу являются одноактные оперы Десятникова «Бедная Лиза» для солистов и камерного ансамбля и «Витамин роста» для солистов и фортепиано.

Стихи поэтов, к которым обращается Десятников, весьма неожиданны и эпохально полярны: русский классик Федор Тютчев, один из самых влиятельных немецких поэтов-модернистов XX века Райнер Мария Рильке, ироничные и абсурдно-трагические обэриуты Николай Олейников и Даниил Хармс, самобытный представитель ленинградского андеграунда, рано погибший Леонид Аронзон, сценарист и поэт-песенник Ким Рыжов, американский представитель послевоенной «университетской» поэзии, переводчик, критик, автор детских сказок Джон Чиарди, древнекитайский поэт-отшельник Тао Юаньмин, британский поэт, романист, литературный критик и переводчик античных авторов Роберт Грейвз.

Впрочем, если выйти за рамки камерно-вокальной музыки, в опусах Десятникова есть тексты Ломоносова и Державина («Утреннее размышление о Божием Величестве» для хора a’cappella, кантата «Дар»), соприкосновение с прозой Гоголя и Толстого в спектаклях Александринского театра. Что же объединяет этих представителей разных стран, столетий, литературно-поэтических стилей между собой и с композитором эпохи постмодерна? Думается, одни и те же вопросы, философско-эстетические категории из разряда вечных, среди которых на первый план выходит проблема времени, его неравномерного течения.

Начиная с 1974 года Десятников пробует себя в жанре вокального цикла: сначала появляются «Три песни на стихи Тао Юаньмина» для голоса и фортепиано, затем, в 1976 году – «Пять стихотворений Ф. И. Тютчева» и «Три песни на стихи Джона Чиарди». Уже в этих циклах, созданных в студенческую пору, явственно обозначается главная тема вокального творчества Десятникова – «быстротечность времени и бесконечность жизненного круговорота». На фоне постоянного ощущения этой цикличности времени композитор поднимает такие глубокие темы, как «жизнь

и смерть», «любовь и одиночество», «судьба художника».

Еще до «Бедной Лизы», во время летних каникул между первым и вторым курсом консерватории Десятников написал маленький цикл «Три песни на стихи Тао Юаньмина». По воспоминаниям композитора, завершив эту работу, он впервые почувствовал удовлетворение от сделанного, нащупал верный путь в поисках своей тематики и собственного стиля. Стихи древнекитайского поэта наполнены размышлениями о жизни, о том, что можно противопоставить смерти. Сквозной мотив творчества Тао Юаньмина – уход от мира в чудесную страну, где все люди живут счастливо и безбедно, не зная горя. Такое место – «Персиковый источник», придуманный Тао Юаньмином в одноименном романе-утопии. Символика стихов дрекнекитайского поэта заинтересовала молодого композитора.

«Три песни на стихи Джона Чиарди» (1975) полны иронии и юмора. Эмоциональная палитра умных и ироничных стихов для детей и взрослых, американского поэта Джона Чиарди богата и разнообразна: в них близко соседствует грусть, радость, изящная шутка, язвительная сатира. Проявляя интерес к обыденным сторонам действительности, поэт стремится придать случайному факту жизни глубокую значимость символа. В стихах Чиарди главная мысль очень часто скрывается между строк. Неудивительно, что творческий метод американского поэта и переводчика оказался очень близок Десятникову.

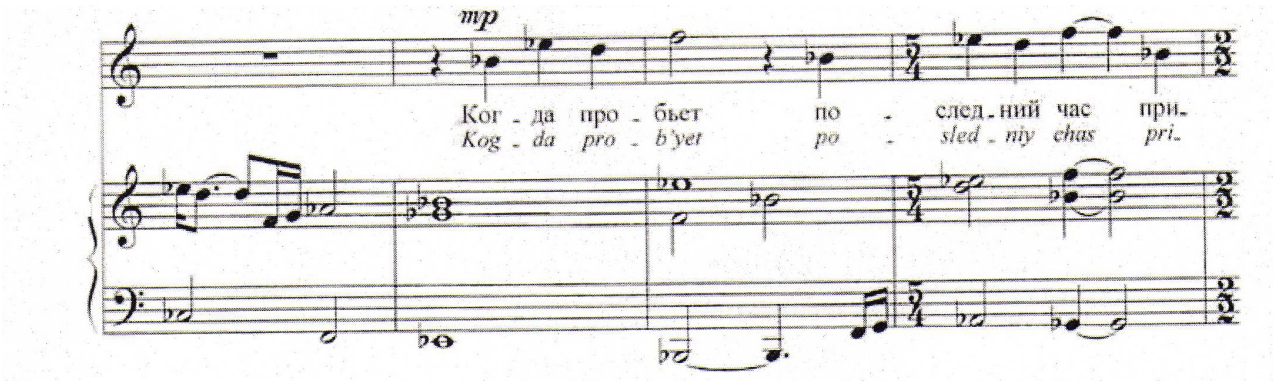
Композитор переносит стихотворения поэта из детского пространства игры и фантазии во взрослый мир, где содержание детских стихов становится символичным. Для этого он привлекает прием цитирования тематизма. В последней песне «О том, кто жил в маленьком доме» текст Чиарди повествует про божью коровку, которую отпустили из дома, потому что она не дает молока, а затем пожалели об этом, так как тля стала поедать весь урожай в саду. Незамысловатый сюжет скрывает проблему доброго отношения к живым существам, взаимоотношения человека и природы. Начиная с фразы на текст «у хозяина дома зачах огород...» в фортепианной партии одна за другой следуют цитаты из прелюдий e-moll и c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, а основная тема этой миниатюры очень напоминает стилистику трогательно-грустной вокальной лирики М. Таривердиева, очень популярного в 1970-е годы. В маршеобразную «кукольную» тему фортепианной партии первой песни «О том, кого сажать в мешок» вплетается цитата известной пьесы Р. Щедрина «Basso ostinato».

«Две русские песни на стихи Р. М. Рильке» (1979) интересны в первую очередь своими поэтическими источниками. Великий немецкий поэт конца XIX – начала XX веков очень любил Россию, несколько раз приезжал сюда, встречался с Л. Н. Толстым, И. Е. Репиным. Выучив русский язык, Рильке вел переписку с М. Цветаевой и Б. Пастернаком, переводил «Слово о полку Игореве», стихи М. Ю. Лермонтова, З. Гиппиус и других поэтов. Изучая русскую культуру, немецкий поэт написал несколько трогательных, «неграмотных» стихотворений на русском языке. Они изданы посмертно, так как Рильке считал их всего лишь поэтическими опытами и не предназначал для печати.

Несмотря на недостаточно хорошее знание поэтом русского языка, художественная ценность этих стихов не оспаривается литературоведами. Думается, что они привлекли Десятникова не только уважительным и бережным отношением к чужому слову, языку, но именно своей необычной фонетикой. Неправильное произнесение отдельных фраз, необычное построение языковых конструкций, ошибки в падежных окончаниях слов наполнили поэтический текст дополнительными смыслами. Главный из них – утверждение жизненного начала и вечности бытия. Вторая песня «Утро» заканчивается трепетной фразой на слова «И будем, мы и будет Бог», которую композитор повторяет трижды.

Интересным и показательным примером раннего камерно-вокального творчества Десятникова является цикл на стихи Ф. И. Тютчева. Рассмотрим его более подробно. Вокальный цикл включает в себя пять номеров: «Когда пробьет…», «Вдали от солнца и природы», «Люблю глаза твои», «Живым сочувствием привета», «Mal'aria». Композитор вновь выбрал наиболее созвучные своим мыслям стихотворения Тютчева, где зарифмованы раздумья поэта о бренности жизни, времени, любви и судьбе поэта.

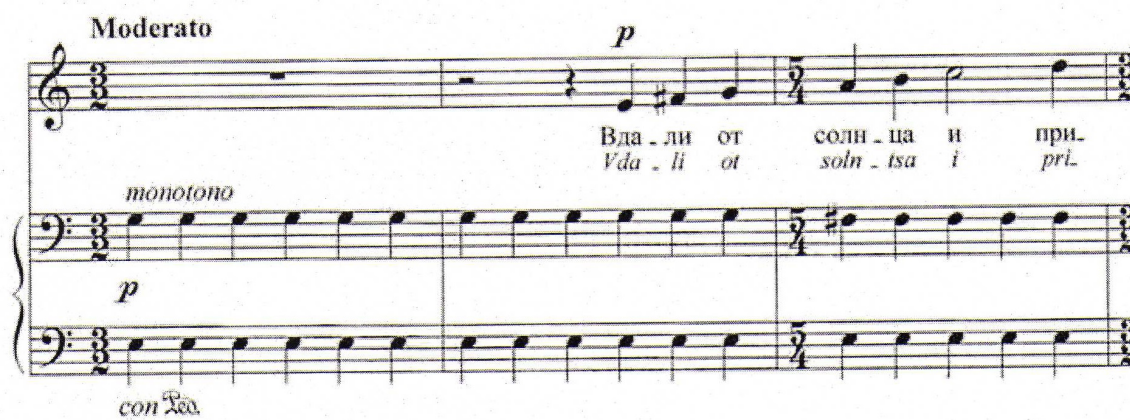
Пример 1



В основе первой песни цикла философское стихотворение «Последний катаклизм», которое состоит всего из одного четверостишия: «Когда пробьет последний час природы, // Состав частей разрушится земных: // Все зримое опять покроют воды, // И Божий лик изобразится в них!» (Пример 1). Речь здесь идет именно о «последнем часе» природы – то есть о конце всего земного, в результате чего мир, по Тютчеву, должен возвратиться к своему первоначалу, божественному истоку. Обобщенным символом жизни, возрождения, обновления, постоянного движения и бессмертия природы является вода – излюбленная природная стихия поэта. Переменный размер и извилистый мелодический рельеф вокальной партии будто бы отражает образ изменчивой и постоянно обновляющейся, умирающей и оживающей природы, а хоральная фактура фортепианного сопровождения символизирует вечность и божественную тайну мироустройства.

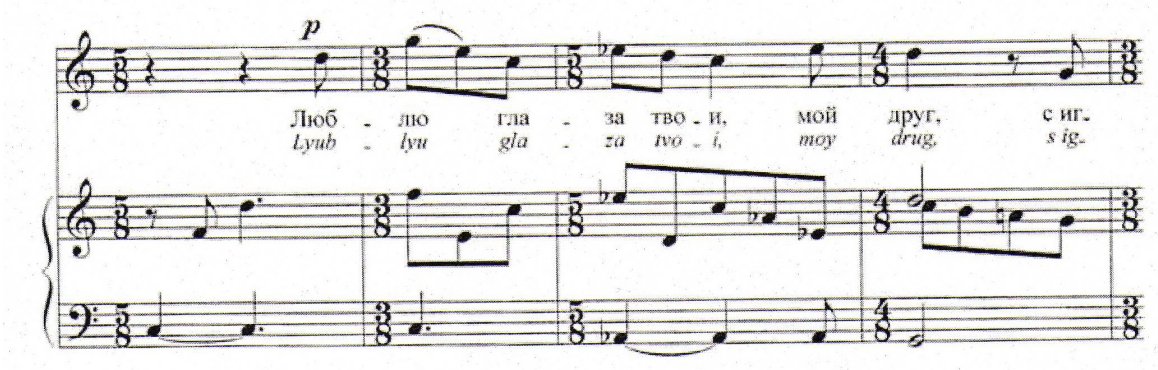
О быстротечности жизни второй номер цикла «Вдали от солнца и природы». Стихотворение Тютчева посвящено собирательному образу русской женщины (Пример 2). Существование героини лишено ярких событий, живых впечатлений и глубоких привязанностей. Даже окружающая природа, в изображении которой отсутствуют солнце и выразительные детали, не излучает радость. Напрасно прожитая молодость, охлаждение чувств и утраченные мечты: «И жизнь твоя пройдет незрима, // В краю безлюдном, безымянном, // На незамеченной земле, // Как исчезает облак дыма // На небе тусклом и туманном, // В осенней беспредельной мгле. Состояние безысходности, переданное в тексте, композитор усиливает остинатным однообразием фортепианной фактуры. Весь аккомпанемент этого номера выдержан в одной динамике – *piano* и характере, подсказанном авторской ремаркой «*monotono*».

Пример 2



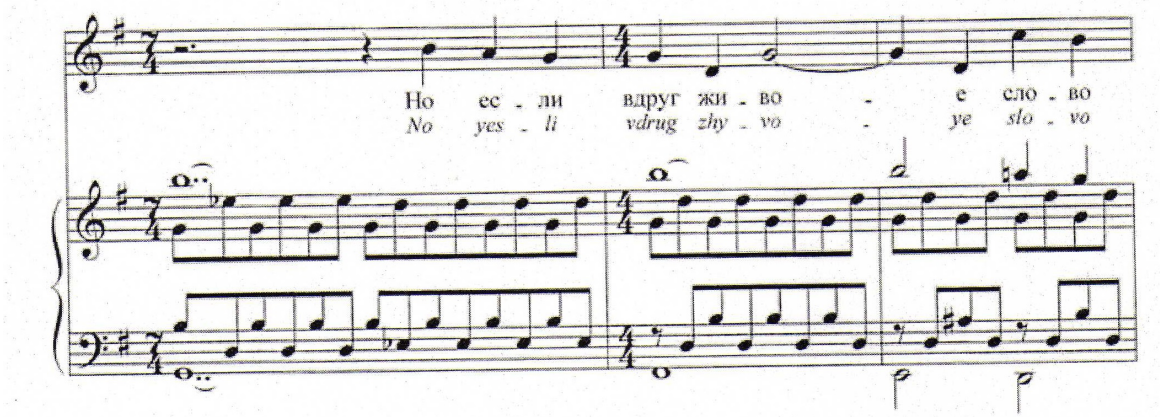
Третье стихотворение Тютчева, выбранное Десятниковым – характерный образец любовной лирики поэта. Оно посвящено его первой супруге графине Элеоноре Петерсон, которая на два десятилетия стала его единственной музой. Пленительный женский образ характеризует изящная фактура и слегка игривая мелодия вокальной партии (Пример 3).

Пример 3



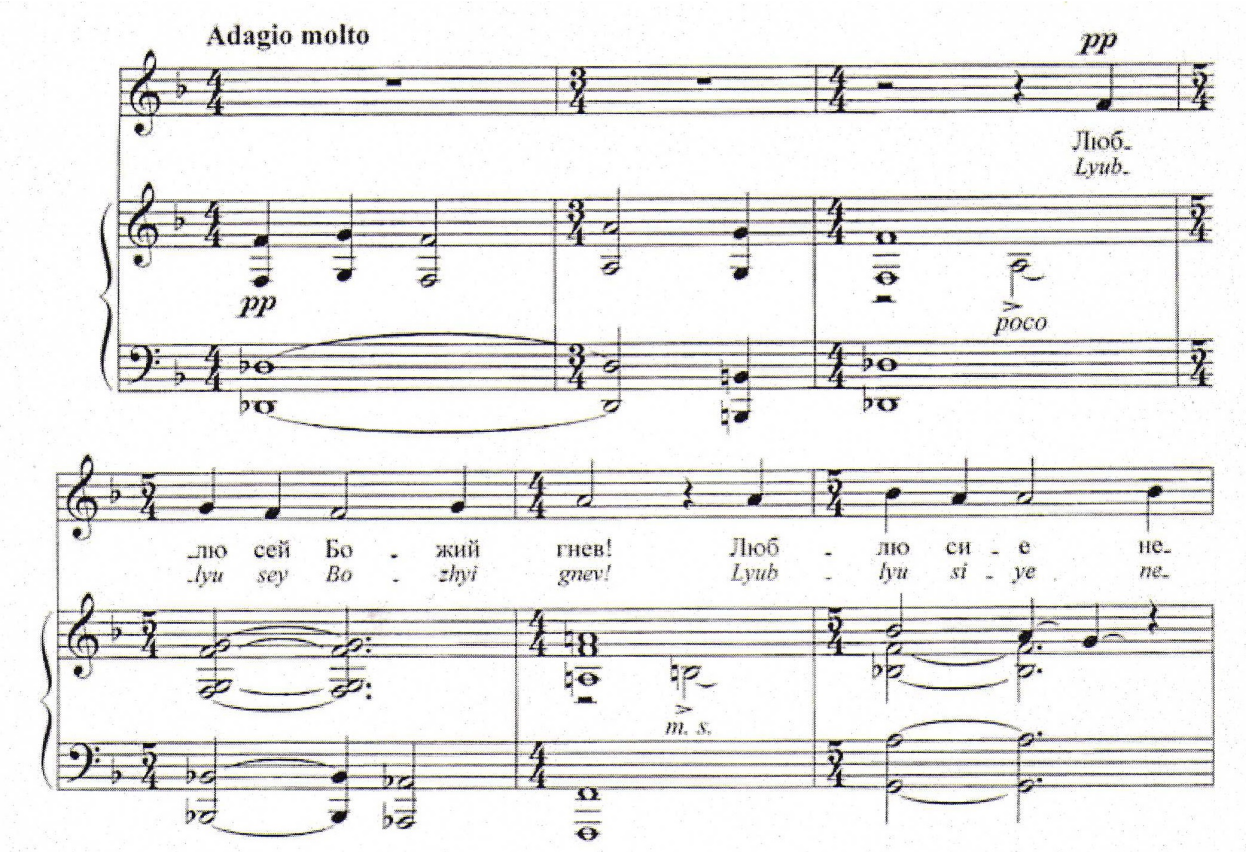
О поэте и его судьбе повествует четвертая песня цикла «Живым сочувствием привета…» (Пример 4). Поэт служит живому слову и красоте, а не властям. Этот самый развернутый номер становится драматической кульминацией всего цикла.

Пример 4



Последняя песня цикла написана на стихотворение Тютчева «Mal'aria», что в переводе с итальянского означает «Зараженный воздух» (Пример 5). К. Бальмонт дает следующий философский комментарий к этому стихотворению: «Для поэта, посвященного в таинства Природы, ясно, даже очевидно, что в смерти столько же красоты, сколько в том, что мы называем жизнью, но только нам эта красота кажется ужасной. Если бы в смерти не было красоты, смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа цельная сущность, а в цельности все гармонично» [2]. Слова «Зло», «Смерть», «Судеб», «Земли» у Тютчева в этом стихотворении пишутся с заглавной буквы, что содействует их олицетворению. Символический образ «Смерти» выражен у Десятникова мерной поступью баса и хоральной фактурой, напоминающей первый номер цикла. Песня заканчивается словами «…Судеб посланник роковой, // Когда сынов Земли из жизни вызывает, // Как тканью легкою свой образ прикрывает… // Да утаит от них приход ужасный свой!..». Такова реприза-кода вокального цикла, композиция которого замыкает жизненный круг поэта.

Пример 5



Фортепианная партия вокального цикла Л. Десятникова на стихи Ф. Тютчева написана в целом довольно лаконичным музыкальным языком. Торжественные и величественные аккорды первого номера (*Andante solenne*), отчасти дублирующие вокальную мелодию, сменяются хорально-аккордовой фактурой второго, третьего и четвертого номера, фортепианная партия становится более динамичной, соответствующей ярким кульминациям. Уже в этом цикле, созданном в ранний период творчества, просматривается любовь Десятникова к фортепианным постлюдиям, где партия аккомпанемента как бы «договаривает» слушателю содержание данной песни. В конце цикла вновь звучит «сухое», дублирующее вокальную партию аккордовое сопровождение. Может быть, в нем отражается отстраненная позиция автора.

Таким образом, драматургия и композиция вокального цикла на стихи Тютчева связаны с осмыслением вечных категорий любви, жизни, смерти, хода времени, одиночества, предназначения художника. Каждая вокальная миниатюра посвящена воплощению какой-то из тем. Именно так Десятников подбирает и располагает стихотворения, выстраивая цикл. Композиция очерчивает круг основных ипостасей человека: № 1 – жизнь и смерть; № 2 – неумолимый ход времени и быстротечность жизни; № 3 – любовь; № 4 – судьба поэта; № 5 – жизнь и смерть. Эти смысловые доминанты в полной мере раскроются в камерно-вокальном творчестве Десятникова немного позднее в его вокальном цикле «Любовь и жизнь поэта» на тексты Олейникова и Хармса.

Десятников работает не только с поэзией, но и с прозой. Показательный пример – монолог «Письмо отцу» (2007) на слова Г. Кремера, созданнный к 60-летнему юбилею известного скрипача, друга и интерпретатора произведений Десятникова. В основу сочинения положен текст реального письма своему отцу девятилетнего Гидона Кремера. Пожалуй, такой эксперимент не имеет аналогов в истории музыки. Очевидно желание композитора сделать сюрприз своему другу, но почему выбрано именно это письмо? При знакомстве с текстом все становится понятным: главный предмет письма – часы как символ времени и прожитых лет (в тексте мальчик просит прощения у отца, за то, что он крутил стрелки часов и обещает больше этого не делать). Прозаический текст повлек за собой декламационное решение вокальной партии, а в фортепианной – имитируется мерное тиканье часов.

Этот монолог написан уже в начале XXI века. От ранних произведений Десятникова его отделяет целое тридцатилетие жизни и творчества, но композитор продолжает размышлять на тему стремительно бегущего времени. В связи с этим можно предположить, что категория времени во многом определяет специфику ви́дения мира композитором. В процессе творческой эволюции у Десятникова формируется авторская система репрезентации проблемы времени, способы семантического кодирования музыкального текста. Литературные источники, избранные им для вокальных сочинений, совсем не упрощают разгадку этих смысловых кодов, а наоборот, еще больше полифонизируют семантическое поле композиции. Такое многослойное музыкальное мышление Леонида Десятникова стимулирует интерес исследователя к его творчеству.

Литература

1. Леонид Десятников глазами Романа Минца [Электронный ресурс]. – URL: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/mints-on-desyatnikov/ (дата обращения: 13.03.17).
2. Федор Тютчев [Электронный ресурс]. – URL: http://www.fedor-tutchev.ru/poezia58.html (дата обращения: 17.03.17).

References

1. *Leonid Desyatnikov glazami Romana Mintsa [Leonid Desyatnikov the eyes of the Roman Mints]*. (In Russ.). Available at: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/mints-on-desyatnikov/ (accessed 13.03.17).
2. *Fedor Tyutchev [Fedor Tyutchev]*. (In Russ.). Available at: http://www.fedor-tutchev.ru/poezia58.html (accessed 17.03.17).

УДК 782

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ДЕТСКОГО КУКОЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА В. М. НАТАНЗОНА

Решетова Наталья Михайловна, методист, преподаватель, Новосибирский музыкальный колледж им. А. Ф. Мурова (г. Новосибирск, РФ). E-mail: teoretic-natali@yandex.ru

Театр кукол – это единственный театр, музыкальная составляющая которого до настоящего времени не получила необходимого освещения в науке. Актуальность исследования данной разновидности театрального искусства очевидна для отечественного музыкознания, что обусловлено давними традициями кукольных спектаклей, а также популярностью и востребованностью их в обществе.

Творчество композитора Владимира Михайловича Натанзона, свыше сорока лет работающего в Новосибирском областном театре кукол, представляет уникальный пример служения детям: за этот период на его музыку было поставлено более ста спектаклей. Анализ этих спектаклей говорит о раз-

нообразии их творческих решений. Нами выделены и проанализированы три жанровые разновидности детских кукольных спектаклей: интегративный спектакль-сказка, сказка с музыкой и музыкальная сказка. В каждой из них имеются свои особенности и свои закономерности. С исследовательской точки зрения наибольший интерес представляет жанр музыкальной сказки. Он отличается большим количеством музыкальных эпизодов и различного рода звукоинтонационных проявлений, включая лейтинтонационность (лейтмотивность, лейттембровость). Музыкальностью насыщена и словесная речь, поэтическая и прозаическая, что делает её эмоционально выразительной и понятной самым маленьким детям. Сказанное позволяет говорить о наличии достаточно яркой музыкальной драматургии спектаклей В. М. Натанзона, а также о его чуткой душе музыканта, композитора и тонкого психолога.

Ключевые слова: Владимир Натанзон, Новосибирский областной театр кукол, жанровые разновидности детского кукольного спектакля, музыкальная сказка.

MUSIC WORLD OF CHILDREN PUPPET SHOW IN COMPOSER V.M. NATANZON'S CREATIVE ACTIVITY

Reshetova Natalya Mikhaylovna, Methodist, Instructor of Novosibirsk Musical College Named after A.F. Murov (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: teoretic-natali@yandex.ru

Puppet theater is the only theater, which musical component has not yet received the necessary reviewing in science. The relevance of the study of the variety of theatrical art is evident for domestic musicology, due to a long tradition of puppet shows, as well as the popularity and demand for them in society. Nevertheless, specially written for the puppet theater music is a rare phenomenon in contemporary art. In connection with the foregoing, creativity of V.M. Natanzon is unique, important and significant for art.

Creativity of composer Vladimir Mikhailovich Natanzon, working for more than forty years working in the Novosibirsk Regional Puppet Theater, is a unique example of service to children of this period, his music was delivered in more than a hundred performances. The analysis of these performances spoke about the diversity of their creative solutions. We have identified and analyzed three kinds of genre of children's puppet performance in Novosibirsk Regional Puppet Theater: integrative fairy tale show, musical fairy tale and musical tale. Each of them has its own characteristics and its own laws. From a research point of view, the most interesting is a genre of musical fairy tale. It features a large number of musical episodes and various audio-intonation events including leytintonation (leitmotif, leyttimbre). Musically rich and verbal speech, poetry and prose, which makes it emotionally expressive and clear for the youngest children. This allows us to talk about the presence of a sufficiently bright and rich dramaturgy in musical performances of V.M. Natanzon, as well as his sensitive soul of a musician, composer and subtle psychologist.

Keywords: Vladimir Natanzon, Novosibirsk Regional Puppet Theater, children's puppet show genre variety, musical tale.

Владимир Михайлович Натанзон – фигура многогранная в своих художественных и творческих проявлениях. Он является представителем сибирской композиторской школы и выпускником одного из значимых композиторов современности – Аскольда Фёдоровича Мурова. Свою жизнь В. М. Натанзон, в основном, посвятил созданию музыки к детским кукольным спектаклям. В этом состоит его особое творческое кредо – человека, уважающего и любящего детей, их душевный и духовным мир.

Следует сказать, что В. М. Натанзон – композитор многоплановый, создающий произведения различной жанровой направленности. В его творческой биографии можно встретить симфонические, хоровые, кантатно-ораториальные и вокальные сочинения [2, с. 71–73]. Они получили признание не только у публики, но и у музыкантов, прежде всего, Сибирского отделения Союза композиторов РФ, членом которого он является. Однако в истории музыкальной культуры Сибири В. М. Натанзон более всего известен как яр-

кий композитор, пишущий музыку для театра кукол.

В. М. Натанзона хорошо знают не только в Новосибирске, но и в других городах России. Прежде всего это связано с существующей в настоящее время практикой переноса постановок Новосибирского областного театра кукол на сценические площадки Тюмени, Кемерова, Барнаула, Тамбова и Воронежа, что позволяет публике познакомиться с творчеством композитора; узнать и полюбить его.

Следует сказать, что музыка, специально написанная для театра кукол, – явление достаточно редкое в истории мировой художественной культуры, поскольку в основном в кукольных спектаклях используются популярные мелодии из разных произведений. Поэтому особого внимания заслуживают авторы, которые проявили интерес к созданию оригинальных творческих композиций. В данном случае можно привести исторически значимые примеры из опыта зарубежных и отечественных композиторов. Так, для театра кукол создавал комические оперы великий австрийский композитор Йозеф Гайдн. Им были написаны и поставлены в театре марионеток графа Эстерхази следующие спектакли: «Philernon et Bauds» («Филемон и Бавкида»), «Der Götter-Rath» («Совет богов»), «Die Feuersbrunst» («Пожар»), «Der Hexenschabbas» («Шабаш ведьм»), «Didone Abbandonata» («Покинутая Дидона»), «Genovevens vierter Theil» («Четвёртая часть Геновевы») [13, с. 436–444]. Музыку для театра кукол писали также крупные композиторы XX века. Например, Пауль Хиндемит создал одноактную комическую оперу «Нуш-Нуша» для бирманских марионеток (1920), а Мануэль де Фалья – оперу для театра кукол «Балаганчик Маэсо де Педро» (1923) [3]. Указанные спектакли ставятся на различных зарубежных площадках вплоть до настоящего времени.

Среди отечественных композиторов необходимо обратить внимание на творческую фигуру Михаила Красева. Он написал несколько оперигр, которые исполнялись с помощью кукол в детских садах силами самих детей [4, с. 3]. В этом направлении особо следует отметить и деятельность художественного руководителя Государственного академического центрального театра кукол Сергея Образцова. Он тесно сотрудничал с композиторами. Музыку к его к спектаклям писали Г. Теплицкий, Н. Александрова, В. Кочетов, Н. Богословский [1].

Начиная с 50-х годов прошлого века, для Новосибирского областного театра кукол музыку создают Г. Иванов, В. Левашов, Г. Гоберник, Е. Джагарова (Шведчикова), А. Кротов, а с 70-х, практически всегда, – В. Натанзон, спектакли которого пользуются большой популярностью и сейчас [6].

Творчество В. М. Натанзона для театра кукол представляет собой богатый и разнообразный материал, направленный на детское восприятие, интересы и фантазию. Спектакли с его музыкой могут быть не только предметом для исследования конкретных постановок, но также дают благодатную почву для осмысления особенностей данной разновидности театральной музыки, которая до настоящего времени практически не изучена[1]. Отметим, что его спектакли отличаются особой цельностью и целостностью. В них воедино соединяется человек, творческая личность и композитор с тонким пониманием души ребёнка, которую В. М. Натанзон приобщает к искусству театра, одушевляя, усиливая и дополняя музыкой действиями кукол и сказочных героев [5]. Более того, его музыка создаёт необходимую ауру и даже «магию» звуков, которые активизируют слух ребёнка, позволяют лучше увидеть, услышать, понять содержание и смысл спектаклей. Их у композитора насчитывается более ста. Спектакли разнообразны по тематике и решению творческих задач, поскольку предназначены для детей, начиная от дошкольного до старшего школьного возраста.

Музыка В. М. Натанзона многосторонне отражает внутренний мир ребёнка и одновременно погружает его в музыкальный мир кукольного спектакля. Эта взаимообусловленность объединяет два мира в один, что также свидетельствует о чуткости и мастерстве музыканта, композитора и тонкого психолога. Остановимся более подроб-

[1] На данный момент нами обнаружены несколько публикаций М. С. Фаттахутдиновой о музыке в театре кукол [9–12].

но на особенностях работ данного композитора в Новосибирском областном театре кукол. Обратимся к конкретным примерам.

Спектакли по мотивам русских народных сказок. Они предназначены для самой маленькой аудитории – детей дошкольного и младшего школьного возраста. Содержание этих спектаклей, как правило, предварительно знакомо детям из практики домашнего чтения. Назовём постановки, которые состоялись в начале 2000-х годов и по большей мере представлены в текущем репертуаре театра: «Гуси-лебеди», «Маша и Медведь», «Сказка за сказкой», «Курочка Ряба», «Колобок» и др. Отличительной особенностью этих спектаклей является обращение композитора к цитированию и стилизации русских народных песен и мелодий.

Спектакли по мотивам сказок народов мира. К ним относятся «Приключения Буратино», «Маленькая Фея», «Аленький цветочек», «Кот в сапогах», «Свинопас и принцесса», «Волшебная лампа Аладдина», «Спящая красавица», «Русалочка» и др. Они, равно как и названные выше спектакли, поставлены в 2000-х годах. Музыка в них также является важным элементом развития сюжета, а её интонационная сторона связана с песенно-танцевальными жанрами разных стран. Например, спектакль «Волшебная лампа Аладдина» знакомит детей с характерными мелодиями Востока, а в спектакле «Кот в сапогах» представлена танцевальная музыка Германии.

Напомним, что изучая и анализируя творчество В. М. Натанзона, мы выявили *три жанровые модели спектаклей*, которые можно характеризовать следующим образом. Остановимся на этом вопросе более подробно.

Первая жанровая модель определена нами как *интерактивный спектакль-сказка.* Его особенность связана с активным включением зрителей/слушателей в ход действия спектакля, в котором музыка, наряду со словом и движением, является одним из коммуникативных компонентов художественной выразительности.

К интерактивной модели относятся следующие спектакли новосибирского театра: «Вместе с нами поиграй» (постановка 1989 года), где звучат мелодии из известного мультфильма «Чебурашка» (песенка Крокодила Гены «Голубой вагон»); «Сказка за сказкой» (постановка 2004 года), где звучат русские народные песни «Пойду, выйду ль я», «Я на горку шла», «Во саду ли в огороде», «Каравай» и др. Особенностью этих спектаклей является узнаваемость музыкального материала, благодаря которому дети охотно подпевают кукольным персонажам.

Вторая жанровая модель – это *сказка с музыкой.* Её особенностью является превалирование словесной речи над остальными компонентами художественной выразительности. Отметим, что музыка в них звучит лишь в тех случаях, когда персонажи поют по ходу действия. Данная разновидность спектаклей, как правило, начинается музыкальным вступлением; в некоторых случаях музыка сопровождает действия кукольных персонажей, являясь звуковым фоном происходящего на сцене.

Сказка с музыкой составляет основу репертуара Новосибирского областного театра кукол. К этой жанровой модели относятся следующие спектакли: «Лесные приключения» (постановка 1996 года), «Золотой цыпленок» (постановка 2007 года), «Заяц, лиса и петух» (постановка 2011 года) и др.

Третья жанровая модель обозначена нами как *музыкальная сказка.* В ней музыка является весомым драматургическим средством выразительности, что обуславливает наличие *лейтинтонационности, лейтмотивности* и *лейттембровости*. Детерминированные ими интонационно-звуковые аллюзии фиксируют в сознании ребёнка определённые образно-смысловые связи и представления, структурируют действие, способствуют динамике развития сюжета, помогают восприятию и запоминанию всего спектакля.

Отметим, что указанные жанровые модели лежат в основе спектаклей не только новосибирского, но и многих театров кукол Сибири. Интересно, что музыкальные сказки наиболее востребованы самой маленькой аудиторией. Данный феномен связан с особенностями их восприятия, поскольку дети более чутко реагируют на музыкальное интонирование, нежели на словесную речь. Это вполне объяснимо эмоциональной природой *музыкального интонирования*, которое усиливает понимание сюжетно-образной стороны спектакля. Сказанное определено не только сен-

зитивностью восприятия звуко-интонационных проявлений музыкальной речи, но и недостаточной развитостью речевой функции и ограниченностью словарного запаса маленьких детей. Поэтому словесную речь и диалоги им понимать гораздо сложнее, чем действия кукольных персонажей, которых они видят (визуальный ряд), и музыку, которую они слышат (звуковой ряд). В то же время детальное восприятие спектакля возможно только при сопоставлении всех компонентов художественной выразительности.

Говоря о творческой деятельности В. М. Натанзона в театре, отметим, что композитор при создании сочинений использует не только классические музыкальные инструменты, но и электронные. Подчеркнём, что в начале своего творческого пути он пишет музыку, создавая клавиры и/или партитуры, несколько позже – пользуется исключительно средствами аудио- и компьютерной записи, что связано с активным внедрением синтезатора в музыкально-художественную практику. В настоящее время в «творческом портфеле» В. М. Натанзона существуют лишь фонограммы. В них можно услышать тембровую палитру различных музыкальных инструментов, а также специфические звуковые эффекты, вплоть до шумовых.

К одним из недавних сочинений композитора относится спектакль «Волк и семеро козлят» (2008) Он востребован и любим детьми; интересен с музыкально-художественной стороны. В жанровом отношении представляет собой музыкальную сказку. Остановимся более подробно на некоторых особенностях постановки.

В рассматриваемом спектакле мы находим многие типичные для этой жанровой модели признаки. Например, *лейтинтонационность*, о которой подробнее будет сказано ниже. Кроме того, композитор использует *песни* для характеристики главных героев, как положительных – Козы и козлят, так и отрицательного – Волка. *Песни-характеристики* сопровождают персонажей во время всего спектакля; исполняются не только голосом, но и представлены в оркестровом звучании.

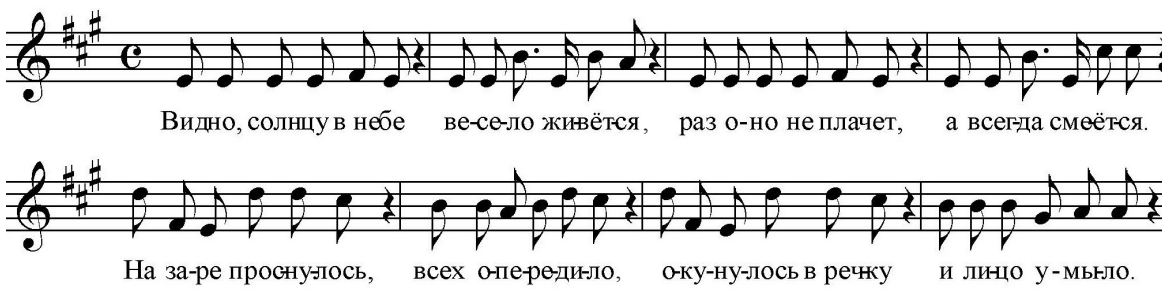
Отметим, что песни Козы и козлят метрически схожи, однако интонационно различны. У козлят мелодия, в основном, поступенна; иногда встречаются скачки на кварту. У Козы наоборот – мелодический рисунок с большими скачками на квинту, сексту и септиму. Скачками подчёркнуты ключевые слова – «весело», «смеётся», «проснулось», в которых в наибольшей мере сосредоточен основной эмоционально-образный смысл текста. Безусловно, скачки, появляющиеся на этих словах, имеют ещё и звукоизобразительное значение.

Приведём музыкальные примеры.

Пример 1

Песня Козы (первый куплет):

Allegro (Скоро) ♩ = 80 Слова В. Иорданова, музыка В. Натанзона[2]

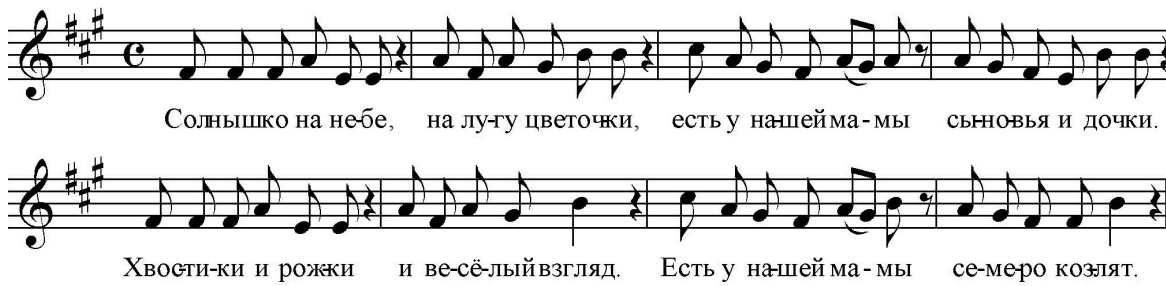


[2] Здесь и далее нотировка автора статьи.

Пример 2

Песня козлят (первый куплет):

Allegro (Скоро) ♩ = 90 Слова В. Иорданова, музыка В. Натанзона



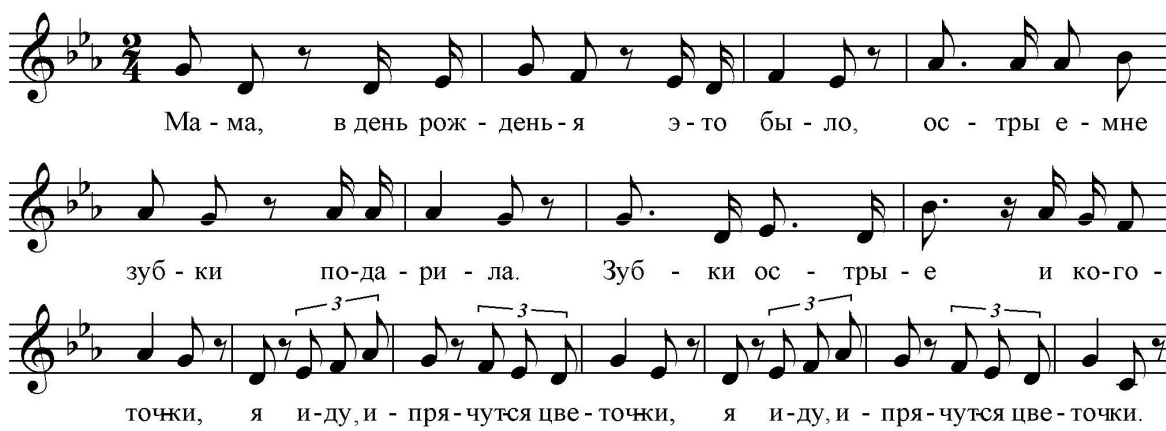
Ритмическая сторона песен Козы и козлят основывается на равномерной пульсации, преимущественно, восьмыми длительностями. Обе песни написаны в куплетной форме и в одной тональности (Ля мажор) с модуляцией на полтона вверх в последнем куплете (Си-бемоль мажор), который звучит по-новому, выразительно и обращает на себя внимание.

Мелодическая линия Песни Волка приближена к речи, угловата, с заострённым ритмом; изобилует паузами; в ней присутствуют пунктиры и триоли.

Пример 3

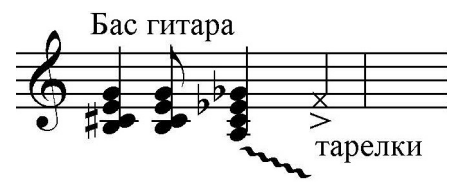
Песня Волка (первый куплет):

В ритме танго ♩ = 50 Слова В. Иорданова, музыка В. Натанзона



Обратим внимание, что у Волка, помимо песни-характеристики, есть *лейтмотив*, о чём мы ранее упоминали. Он представляет аккордовую последовательность, которая несколько раз появляется в первом действии спектакля (до песенной характеристики Волка) и звучит у бас-гитары и тарелок.

Пример 4



Однако в тот момент спектакля, когда у Волка по сюжету появляется голос (а также белые ушки и лапки как у Козы), звучит его песня, которую мы рассматривали выше.

В связи со сказанным отметим, что функционально музыка «цементирует» не только весь спектакль, но и вносит разнообразие в его содержательно-смысловую сторону, активно включаясь в ход действия; помогает более четко и выпукло структурировать восприятие и эмоционально «насытить» его с помощью целого комплекса выразительных средств.

Отметим также, что музыкальный материал кукольных спектаклей В. М. Натанзона многообразен, а их интонационно-речевую основу составляет песня. Она проста и понятна детям, разнообразна по характеру, темпу и жанровым признакам. Наиболее значимыми для детей оказываются колыбельная, хороводная, плясовая и другие песни, которые очень часто используются в детском фольклоре [7]. В этом видится определённая закономерность и связь между детским фольклором и детским кукольным спектаклем, что может быть самостоятельной областью исследования. Для нас важно отметить то, что музыка в целом и песня в частности берут на себя ведущую роль в драматургии, которая способствует пониманию и запоминанию детьми главных ключевых моментов кукольного спектакля.

Подчеркнём, что характерной особенностью кукольных представлений является *музыкальность словесной речи*. Она связана с поэтическими и прозаическими текстами, которые имеют различные способы мелодизации. Для поэтической речи – это рифма, для прозаической – деление на колоны[3]. В связи со сказанным задачей композитора является необходимость осуществить плавную сочетаемость музыки и текста, их взаимодополнение и взаимообогащение. В результате этого процесса возникает единый *звуко-мелоритмо-интонационный комплекс*, в котором музыка переходит в слово, продолжается в жестах и движениях кукол, тембральных и темповых звучаниях, включающих музыкальные и словесно-речевые обороты, а также динамические, акустические и шумовые эффекты.

Композитор, создающий музыку к спектаклю, должен чувствовать душевный мир ребёнка и стараться «говорить» с ним на одном языке, а значит – «оживлять» и «одухотворять» куклу «эмоциями звуков». Это сложная и ответственная задача для любого автора, поскольку дети очень восприимчивы и открыты всему неизвестному и новому, ибо они постигают окружающий мир, расширяя горизонты своего познания, в том числе и в театре кукол.

Разнообразие художественно-выразительных звучаний музыки, которую создает композитор, и сюжетно-образный строй спектаклей В. М. Натанзона, «созвучны» психологии детей разных возрастов и во многом обогащают их духовный и душевный мир. Более того, композитор с помощью музыки воспитывает свою аудиторию в музыкальном плане, которая по большей части впервые знакомится с театральным искусством. Важно, чтобы музыкальные находки композитора получали соответствующее воплощение в творческих исканиях режиссёра, художника, актёра. Тогда дети с удовольствием будут ходить в театр, потому что в нём существует особая атмосфера, в которой они себя чувствуют «как в сказке». Такую сказку во многом создаёт удивительный музыкальный мир детского кукольного спектакля, автором которого является Владимир Натанзон.

Литература

1. Александрова Н. П. О музыке в театре кукол // Что такое театр кукол? – М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. – С. 136–140.
2. Гончаренко С. С. Сибирская композиторская организация. 1942–2002: справ. – Новосибирск.: НГК (акад.) им. М. И. Глинки, 2002. – 124 с.
3. Ерёменко Г. А. Музыкальный театр Запада в первой половине XX века: аналит. очерки. – Новосибирск: НГК (акад.) им. М. И. Глинки, 2008. – 320 с.

[3] Ко́лоны (греческая kolon – часть предложения, элемент периода) – это интонационная единица прозаической речи: отрезок речи между двумя паузами (обычно совпадает с синтагмой).

4. Красев М. И. Детские оперы-игры. – М.: Музыка, 1970. – 98 с.
5. Решетова Н. М. Музыка для детей (к 60-летию новосибирского композитора В. М. Натанзона) // Вестн. Новосибир. музык. колледжа. – 2016. – № 9. – С. 67–69.
6. Решетова Н. М., Робустова Л. П. Кукольные театры Сибири: музыкально краеведческий экскурс // Вестн. музык. науки. – №1 (3). – 2014. – С. 93–100.
7. Робустова Л. П. Об изучении генезиса музыкально-художественного сознания (на мат-ле детского фольклора) // Художественное образование и наука. – 2016/1(6). – М.: РГСАИ. – С. 39–45.
8. Смирнова Н. И. Театр Сергея Образцова. – М.: Наука, 1971. – 326 с.
9. Фаттахутдинова М. С. Два композитора Театра Образцова // Театр чудес. – М., 2010. – № 3–4. – С. 36–38.
10. Фаттахутдинова М. С. О роли музыки в театре кукол 70–80-х годов // Музыкальный театр: надежды и действительность / ред.-сост. Е. Н. Куриленко. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1996. – Ч. II. – С. 142–164.
11. Фаттахутдинова М. С. Музыка в кукольном спектакле: поиск специфики // Театрон: науч. альм. – СПб.: СПБГАТИ, 2009. – № 2(4). – С. 112–121.
12. Фаттахутдинова М. С. К проблеме эволюции музыки в российском театре кукол XX века // Вестн. Башкир. ун-та. – 2009. – Т. 14, № 2. – С. 525–529.
13. Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony van Hoboken. – Mainz: B. Schott's Söhne, Germany, 1971. – Band II: Marionetten-Opern und Singspiele. – P. 436–444.

References

1. Aleksandrova N.P. O muzyke v teatre kukol [About music in the puppet theater]. *Chto takoe teatr kukol? [What is a puppet theater?]*. Moscow, Soyuz teatr. deyateley RSFSR Publ., 1990, pp. 136-140. (In Russ.).
2. Goncharenko S.S. *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya. 1942-2002: Spravochnik [Siberian composer organization. 1942-2002: A Handbook]*. Novosibirsk, NGK (akademiya) im. M.I. Glinki Publ., 2002. 124 p. (In Russ.).
3. Eremenko G.A. *Muzykal'nyy teatr Zapada v pervoy polovine XX veka. Analiticheskie ocherki [Musical Theatre West in the first half of the XX century. Analytical essays]*. Novosibirsk, NGK (akademiya) im. M.I. Glinki Publ., 2008. 320 p. (In Russ.).
4. Krasev M.I. *Detskie opery-igry [Children's opera-games]*. Moscow, Muzyka Publ., 1970. 98 p. (In Russ.).
5. Reshetova N.M. Muzyka dlya detey (k 60-letiyu novosibirskogo kompozitora V.M. Natanzona) [Music for children (for the 60th anniversary of the Novosibirsk composer V.M. Natanzon)]. *Vestnik Novosibirskogo muzykal'nogo kolledzha [Bulletin of Novosibirsk Musical College]*, 2016, no. 9, pp. 67-69. (In Russ.).
6. Reshetova N.M., Robustova L.P. Kukol'nye teatry Sibiri: muzykal'no kraevedcheskiy ekskurs [Puppet theaters Siberia: Music of local lore excursus]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2014, no. 1 (3), pp. 93-100. (In Russ.).
7. Robustova L.P. Ob izuchenii genezisa muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale detskogo fol'klora) [On the study of the genesis of musical and artistic consciousness (on children's folklore material)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*. Moscow, RGSAI Publ., 2016/1(6), pp. 39-45. (In Russ.).
8. Smirnova N.I. *Teatr Sergeya Obraztsova [Theatre Sergei Obraztsov]*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 326 p. (In Russ.).
9. Fattakhutdinova M.S. Dva kompozitora Teatra Obraztsova [Two composer Obraztsov Theatre]. *Teatr chudes [Wonderland Theatre]*. Moscow, 2010, no. 3-4, pp. 36-38. (In Russ.).
10. Fattakhutdinova M.S. O roli muzyki v teatre kukol 70-kh – 80-kh godov [On the role of music in the theater of dolls 70s-80s]. *Muzykal'nyy teatr: nadezhdy i deystvitel'nost' [Musical Theatre: hopes and reality]*. Ed. E.N. Kurilenko. Moscow, Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya Publ., 1996, part II, pp. 142-164. (In Russ.).
11. Fattakhutdinova M.S. Muzyka v kukol'nom spektakle: poisk spetsifiki [Music in the puppet show: search specifics]. *Teatron: nauch. al'manakh [Theatron: Scientific almanac]*. St. Petersburg, SPBGATI Publ., 2009, no. 2(4), pp. 112-121. (In Russ.).
12. Fattakhutdinova M.S. K probleme evolyutsii muzyki v rossiyskom teatre kukol XX veka [On the problem of the evolution of music in the Russian puppet theater of the twentieth century]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta [Bulletin of the University of Bashkir]*, 2009, vol. 14, no. 2, pp. 525-529. (In Russ.).
13. Joseph Haydn. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony van Hoboken. Band II. Marionetten-Opern und Singspiele*. Mainz, B. Schott's Söhne Publ., 1971, pp. 436-444. (In Germ.).

УДК 781.4

ИСКУССТВО БУДУЩЕГО: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ОПЫТ Ф. ЛИСТА В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ

Аймаканова Анастасия Петровна, аспирант, кафедра теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: Bansabira@gmail.com

Искусство будущего, как грандиозный художественный проект XIX столетия поставило перед композиторами принципиальную задачу обновления музыкального языка. Позднее фортепианное творчество Ф. Листа стало одной из платформ для поисков средств подобного обновления. Понятие центрального элемента, предложенное Ю. Холоповым, во многом позволяет объяснить суть листовского новаторства, предпринятого автором в сочинениях 1880-х годов, а также в Первом Мефисто-вальсе (1862), но, тем не менее, не раскрывает его полностью, поскольку не учитывает временной фактор развертывания музыкального сочинения, который является квинтэссенцией позднего листовского стиля.

Если взглянуть на сочинение как на процесс, то центральный элемент приобретает статус структурной единицы, которая благодаря интенсивному взаимодействию с иными компонентами звуковысотности наращивается, функционально переосмысливается и образует мощное вихревое движение звукового потока. Следовательно, его с полным основанием следует считать не только центральным, но, прежде всего, *осевым элементом*.

Централизующие возможности оси полностью зависят от динамики движения вокруг неё. Когда центральный элемент превращается в основную строительную единицу композиции и многократно мультиплицируется в условиях постоянной метроритмической пульсации, возникает некая акустическая целостность, обеспечивающая устойчивое состояние звуковысотной системы, исключительно *в рамках которой* конкретный центральный элемент становится осевым. Подобный процесс не является обязательной стадией музыкального развертывания, но нередко обнаруживается во многих зрелых опусах Листа и составляет ведущую особенность его позднего композиторского почерка.

Ключевые слова: Лист, атональность, музыка будущего, осевой элемент, центральный элемент, динамическое равновесие.

ART OF THE FUTURE: FRANZ LISZT'S EXPERIMENTS IN SEARCH OF A NEW PITCH

Aymakanova Anastasiya Petrovna, Postgraduate, Department of the Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Bansabira@gmail.com

The key tone support is Liszt's one of the most effective novelties in the field of the music language. The foundation for term became the definition of key element proposed by Y. Kholopov and installed into the context of advance harmonic changes. "Axial element" and "key element" are not alternative definitions: they present the same appearance realized at different music-time context.

In the compositional process of Liszt's late piano works, unprecedented dynamization of pitch relations can be observed. It greatly exceeds the possibilities of tonal and functional conceptions of music development. This context requires something more than traditional auditory conceptions of tempo and logics of musical unwinding. Thus, Liszt comes to the idea of the necessary formation of a radically new phenomenon of pitch systems dynamic balance.

The intensification of the role of introductory tone tension serves as a means of interaction between the key element and other components of the musical process. Some musicologists consider such compositional

decision as a starting movement towards atonality (D. Torkewitz, S. Gut, and others); while others think that quite on the contrary it enroots Liszt in the tonal sphere (C. Dahlhaus). N. Nagler suggests that Stravinsky's atonality phenomenon is the most applicable to this technique, as a zone outside tonality (R. Reti's idea of pantonality is also applicable).

In Liszt's late piano compositions, tonal centralization yields to the general tension vector which multiplies itself and consumes the whole process of music development. Tension is there, but stability is absent. It is not atonality yet, but already a tonal disorientation. Intensive permanent movement becomes the only guarantee of the pitch system stabilization when it is practically used in a composition. This very movement provides stable dynamic balance, and it is the core of Liszt's novelties in the area of musical language transformation.

Keywords: Liszt, atonality, future of music, axial element, central element, dynamic equilibrium.

Ход истории преобразований в европейской музыкальной культуре, устремленной к искусству будущего, впоследствии показал, что главным фактором привлекательности и новизны здесь оказалась не столько преемственность с прежним художественным опытом и «естественными» темпами его пересмотра, сколько радикализм. Новаторство Листа, напротив, связано в первую очередь с преобразованием, а не кардинальным обновлением так называемого центрального элемента системы (термин Ю. Холопова), который в экспериментальных сочинениях композитора приобрел множество модификаций.

Одной из важных составляющих новаторства Листа в области обновления центрального элемента стала опора на так называемый *осевой тон*, под которым понимается тот, который благодаря высотному положению обеспечивает возможность модуляции в любую необходимую автору тональность за счет либо функциональной многозначности, либо посредством его включения в некий мелодический оборот (яркий пример – Первый Мефисто-вальс, где осевым тоном является звук *e*, через который композитор осуществляет множество тональных манипуляций).

Другим вариантом центрального элемента в поздних сочинениях Листа является аккордовая вертикаль. Д. Торкевиц отмечает, что, как правило, во многих исследовательских статьях проблематика «тональной субверсии» у Листа рассматривается поверхностно, главным образом, в экспериментировании квартаккордами [6, с. 38]. Действительно, в развитии музыкально-исторического процесса квартаккорды сменили терцовую структуру трезвучия, способствуя разрушению функциональной тональности «более бескомпромиссно, чем это когда-либо удавалось целотоновой гамме, хроматике или тритону» [6, с. 30].

Экспериментирование с квартаккордами явилось доказательством консистенции музыкального мышления Листа и проявило себя во многих сочинениях автора: квартаккордом завершается пьеса «Бессоница. Вопрос и ответ» (1883); форму квартаккорда имеет первая полностью сложившаяся вертикаль Первого Мефисто-вальса, последовательно выращенная посредством наращивания квинт e-h-fis-cis+a-e; на звуках квартаккорда eis-ais-dis построена «тема-тезис» (тема вступления) Третьего мефисто-вальса.

Однако несмотря на значительность явления квартаккорда в творческих поисках Листа, степень его художественного новаторства гораздо глубже. Ряд исследователей (Н. Наглер, Х. Серл, Т. Адорно) настаивают на *предвосхищении в листовском творчестве серийных композиций*. Это связано со стремлением Листа к неповторности той или иной композиционной формулы. На данной основе Наглер проводит параллели Листа с творчеством не только композиторов Новой Венской школы, но и с Малером [5, с. 28]. С указанной чертой поздних листовских опусов связан и определенный аскетизм средств. «В поздних произведениях каждая нота важна и ничего не теряется даром и не добавляется просто так для эффекта», – замечает по этому поводу Х. Серл [5, с. 28].

Другая отличительная черта сочинений Листа в усилении мотивно-тематической работы («Серые облака», 1886), что проявлялось в сжатии объемов инварианта до лаконичности интонации (кварта во вступлении Третьего Мефисто-вальса; секундово-квартовая интонация в пьесе Погре-

бальное шествие!) или интервала – интонации, взятой в одновременности. Нередко интонация и интервал сосуществуют в сочинении как горизонтальная и вертикальная модификации одного и того же явления.

Лист стремился к предельной динамизации звуковысотных отношений. В таком контексте тонально-функциональные представления оказываются исчерпанными, и Лист находит иную опору, последовательно формируя *феномен динамического равновесия собственных звуковысотных систем*. Поэтому центральный элемент (в теоретическом виде – некий статичный конструкт), помещенный в условия динамических процессов, может приобретать свойства оси, «вокруг» которой располагаются события музыкального времени.

Централизующие возможности подобной оси зависят от скорости «смены» структурно значимых событий. Когда центральный элемент превращается в основную строительную единицу композиции и многократно наращивается, возникает некая акустическая целостность, обеспечивающая устойчивое состояние системы, исключительно *в рамках которой* данный элемент становится осевым. Подобный процесс не является некой обязательной стадией музыкального развертывания, но нередко обнаруживается во многих зрелых опусах Листа, обоснованный стремлением композитора к созданию эффекта постоянного кружения (своеобразное perpetuum mobile) за счет феномена тяготения.

О поисках Листа в области звуковысотных систем неоднократно говорилось в литературе. По мнению Торкевица, они были связаны с тем, что уже в ранних сочинениях («Поэтические и религиозные гармонии», «Лион», «Явление № 1») композитор отчетливо осознал обозначившийся кризис функциональности [6, с. 87]. Вероятно, именно поэтому со временем Лист поставил во главу угла тот аккорд, который легче всех остальных позволяет модулировать из тональности в тональность – уменьшенный вводный септаккорд.

Эмансипация полутона и эмансипация диссонанса (в первую очередь септимы и тритона) привела к определенного рода децентрализации тональной системы. «Обширное применение “подвижных хроматизмов”, которое прокладывает путь к растворению тональной логики, объединяет Листа с парящей тональностью Макса Регера», – пишет Наглер [4, с. 25]. Поиски Листа в области увеличения роли хроматизма с одной стороны, и избегание вводнотоновых тяготений в пользу плагальности – с другой, вкупе с высказываниями музыковедов о предвосхищении Листом музыки так называемого ближайшего будущего, дали повод для рассуждений исследователей о причастности Листа к явлению атональности (Х. Серл, С. Гут, Н. Наглер и др.).

Данный тезис не может быть воспринят однозначно. Ряд исследователей полагали Листа «предъемом» (Наглер) атональности и даже серийности [4, с. 7–8]. Гут развивает мысль о том, что Лист, используя, в общем, «элементы музыкального языка XVIII столетия (в том числе ум. VII_7), не создает новых, оригинальных звуковысотных сочетаний, но частота их хроматического соединения вызывает отрицание тональности» [2, с. 24]. Х. Серл высказывается на этот счет куда конкретней[1]: «Лист является гораздо более смелым художником в области гармонии, которого необходимость инновации на протяжении всей жизни побуждала постоянно ступать на новые пути, чтобы изучить границу атональности» [5, с. 7].

Однако ряд авторов полагает неправомерным выдвижение подобных заявлений. Дальхауз полагает, что опора на Ум.VII_7 не способствует продвижению Листа в музыку будущего, но даже препятствует: «Уменьшенный септаккорд, из многозначности и богатства связей которого исходил Лист, когда продвигался ощупью к идее высотного центра, как раз является воплощением музыкально устаревшего» [1, с. 338]. Наглер предлагает определенного рода компромисс, помещая Листа посредником между Бахом и Шёнбергом и утверждая, что именно в сочинениях Листа дости-

[1] Серл упорно настаивает на преемственности Шенбергом эвристических находок Листа, не только в области гармонического мышления. «Серийная техника Шёнберга, – пишет Серл, – использует именно методы тематической трансформации Листа в рамках совсем другого языка, и даже, возможно, что в будущем композиторы-сериалисты вернуться к формам, аналогичным формам Листа» [4, с. 23].

гается предельная точка «классической тональности» [4, с. 24–25]. Он же настаивает, что Лист случайно (!) «вступил на *нейтральную зону* (курсив мой. – *А. А.*) между тональностью и атональностью» [4, с. 37], что проявляется в целом ряде сочинений, включая «Багатель без тональности»[2].

Звуковысотную организацию поздних сочинений Листа назвать атональностью нельзя. Более справедливым будет применение понятия, отражающего систему, в которой посредством самодостаточности полутонового тяготения любой аккорд способен перейти в иной, *абсолютно любой аккорд* – омнитональный порядок Ж. Фетиса.

Для листовского выхода за рамки тональности необходимо концентрированное *применение двух факторов*. Один из них, уже обозначенный, заключается в применении омнитонального принципа, при этом не важно, консонансы это или диссонирующие созвучия: потенциал переменности их функций настолько высок, что не оставляет ни в какой момент музыкального движения никаких признаков преобладающего функционального значения.

Но такое возможно только в теории: убедительная реализация данного принципа возможна только при крайне высоком темпе гармонических смен. Это – второй способ выбраться во «внетональность». *Здесь важен не только нетрадиционный облик центрального элемента, но и скорость движения в рамках выстраиваемой на его основе системы*. Само это движение может быть организовано как новаторскими средствами (централизация посредством интервала), так и сугубо традиционными: секвенциями, хроматическими или другими транспозициями с быстро обновляемым, но, как правило, стандартным шагом.

Будучи многократно умноженным и ускоренным, движение гармонических смен превращается в функционально неопределенное течение музыкального материала. Тогда понятие устоя размывается и деактуализируется, а фактором устойчивости системы и её художественным смыслом становится *скорость непрерывного гармонического обновления*. То есть организация перманентного, тотального движения последовательно тяготеющих друг к другу акустических структур делает достижение логического конца такой цепочки невозможным. Она просто обрывается в нужном месте в нужное время на том устое, который возможен в конкретный момент музыкального времени. *Тональная централизация уступает главенство общему вектору тяготения, который дробится и мультиплицируется, поглощая собой весь процесс развития звуковысотной системы,* одновременно оставаясь единственным средством ее динамической стабилизации. *Тяготение – есть, но устоя – нет*. Это еще не атональность, но уже тональная дезориентация, или, по-другому, «движение без тональности». Такая звуковысотная организация подобна волчку – ее устойчивость обеспечивается не площадью основания, а скоростью вращения. И когда вращение иссякает, юла как нечто неустойчивое валится набок. *Фактор интенсивного и перманентного движения становится единственным гарантом стабилизации звуковысотной системы при ее практическом использовании* в композиции.

Природа шенберговской атональности совершенно иная. *Она коренится в статике звуковысотной системы*. Если отвергается не сам устой, но пресекается возможность тяготения к нему, то, даже имея традиционную форму (например, трезвучия), центральный элемент, помещенный в условия «вакуума тяготений», не воспринимается ни устоем, ни неустоем, и вообще превращается в инертное аудиальное облако.

Жизнеспособность найденной в поздних опусах Листа художественной системы объясняется почти исключительно неравновесным состоянием, когда степень устойчивости определяется скоростью модуляционного движения. Это мы называем *фактором динамического равновесия*, который составляет ядро новаций Листа, опередивших чаяния современников, но не востребованных в силу ряда причин.

---

[2] Об этом сочинении Листа в литературе ходило множество дискуссий: является ли «Багатель» Четвертым мефисто-вальсом? Некоторые исследователи отвечают на вопрос утвердительно, в их числе К. Хамбургер [3, с. 222]. Другие же называют Четвертый Мефисто-вальс отдельным самостоятельным произведением (Наглер, Аппалонова, Imre Sulyok). Возможно, проблема в том, что согласно версии Imre Sulyok, Четвертый Мефисто-вальс также имел подзаголовок «Без тональности» («Ohne Tonart»).

Литература

1. Dahlhaus C. Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik // Neue Zeitschrift für Musik. Heft 122. Dortmund, 1961. – S. 387–391.
2. Gut S. Franz Liszt: les Eléments du Langage Musical. – Paris, 1977. – 504 p.
3. Hamburger K. Franz Liszt. – Budapest: Corvina, 1973. – 278 s.
4. Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik // Music-Konzepte: Franz Liszt. Heft 12. – München, 1980. – S. 4–41.
5. Searle H. The Music of Liszt. – London: Williams & Norgate, 1954. – 207 p.
6. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Früewerk Franz Liszts // Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, hrgs. von Hans Heinrich Eggebrecht. – München; Salzburg, 1978. – 128 s.

References

1. Dahlhaus C. Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. Heft 122. Dortmund, 1961, pp. 387-391. (In Germ.).
2. Gut S. *Franz Liszt: les Eléments du Langage Musical*. Paris, 1977. 504 p. (In French).
3. Hamburger K. *Franz Liszt. Budapest, Corvina Publ.*, 1973. 278 p. (In Germ.).
4. Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik. *Music-Konzepte: Franz Liszt*. Heft 12. München, 1980, pp. 4-41. (In Germ.).
5. Searle H. *The Music of Liszt*. London, Williams & Norgate Publ., 1954. 207 p. (In Engl.)
6. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Früewerk Franz Liszts. *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, hrgs. von Hans Heinrich Eggebrecht*. München; Salzburg, 1978. 128 p. (In Germ.).

УДК 781.4

ПОЗДНЯЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ Ф. ЛИСТА: ИНФОРМАЦИОННАЯ ЁМКОСТЬ И КОММУНИКАТИВНАЯ СКУДНОСТЬ

Аймаканова Анастасия Петровна, аспирант, кафедра теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: Bansabira@gmail.com

По мнению критиков – современников Ф. Листа – облик последних опусов композитора приобрел для публики вид неожиданный, что как будто бы подразумевало появление авторских пояснений, облегчавших понимание этих новаций. Однако композитор воздержался от каких-либо комментариев, справедливо полагая, что музыкальное искусство должно пробивать себе путь в жизнь самостоятельно. Дистанция между художником и слушателем – столь характерная черта гениальности – резко возросла и оказалась вполне достаточной, чтобы полностью заблокировать поздним фортепианным опусам Листа выход на концертную эстраду вплоть до середины XX столетия.

Однако всегда находилось скромное меньшинство, которое взаимодействовало с поздним наследием Листа (Бузони, Барток и др.). В результате, человеческая склонность к любознательности и исполнительское стремление к оригинальности вывели поздние композиций Листа на «большую сцену». Но даже тогда никто не задался вопросом: «Почему расстояние от заключительных опусов маэстро до публики сокращалось так долго?». А, между тем, разобравшись в коммуникативном и стилистическом аспектах, можно найти ответ на вопрос, лучше всего иллюстрирующий смысловой посыл поздних листовских сочинений: «Так что это было?».

Ключевые слова: Лист, искусство будущего, гений, эстетика романтизма, композиционная модель.

LISZT'S LATE COMPOSITIONAL MODEL: INFORMATIONAL CAPACITY AND COMMUNICATIVE SCARCITY

Aymakanova Anastasiya Petrovna, Postgraduate, Department of the Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Bansabira@gmail.com

Regarding Liszt's late work, there was a problem of communicative interaction between the composer and the audience. Praised for his performing mastery at the beginning of his creative career, Liszt was discredited as a composer. The so-called Roman period, during which the composer enriched his experience by studying the church and pre-classical compositions, changed his aesthetic views. Although even before that, in every note Liszt had been heading to the future art.

That is why the image of Liszt's late piano opuses appeared rather unexpected and quite unwanted by the audience. The quality used to be inseparable with virtuosity changed. The image of programme idea also changed – it became short, scarce, and at times delusive. The pitch, meter and rhythm sides transformed nearly beyond recognition. These Liszt's compositions almost were not played, and they were not published in the composer's lifetime (the first publication was dated 1927). The distance between the author and the audience was increasing and it led him to the category of an 'incomprehensible genius', one of the major parts of the romantic aesthetics.

Unpopularity of Liszt's compositions at the turn of the century and the first third of the XX century is explained firstly by incomparability of his innovation and the radicalism of the Second Viennese School, experimentations with preparing the grand piano, quarter tone technique, etc. and secondly by contradictions of the compositions content and the requirements of the era. Thus, the late works of Liszt demonstrated an increasing contradiction with the new era. Nevertheless, further analysis of Liszt's late opuses showed how serious was the creative anticipation of his experimental compositions.

Keywords: Liszt, art of the future, genius, romantic aesthetics, compositional model.

Пока художественные поиски Листа укладывались в рамки привычного музыкально-романтического письма с его ясной тонально-функциональной основой, логически-закругленной мелодикой или отчетливым фразовым делением, в корне которого лежит присущий времени повествовательный, нередко исповедальный тон – популярность листовского творчества не знала и тени сомнения. Успеху благоприятствовал фактурный облик сочинений, требовавший от пианистов особенной виртуозности. Стремление вслед за Паганини раскрыть все возможности инструмента закономерно вписывало Листа в число законодателей музыкальных мод и обеспечивало ему почетное место в ряду наиболее артистичных исполнителей века.

Но уже в начале творческого пути Лист оказался дискредитирован на композиторском поприще за явное отсутствие изобретательности и художественного чутья. Римский период, обогативший опыт маэстро изучением звуковысотного облика доклассических композиций, окончательно переломил эстетические взгляды автора, и без того в каждой ноте устремленного к искусству будущего.

Потому облик поздних фортепианных опусов Листа приобрел для публики вид несколько неожиданный и совсем нежелательный. Во-первых, переменилось прежде неотъемлемое атрибутивное качество виртуозности, которое, как бы ни притерлось, давало возможности проявиться исполнителям. В сравнении с Веймарским периодом, резко преобразился композиционный абрис: автор чаще отдавал предпочтение сжатым, нередко одночастным структурам. Как пишет К. Хамбургер, «конечно, Лист мог еще писать виртуозные произведения, если бы хотел, например, «Третий мефисто-вальс», «Девятнадцатая рапсодия»; все же исполнение отчаянных, бравурных сочинений его молодости всегда поразительно. Но это (вид его поздних опусов. – *А. А.*) как раз то, что он теперь хотел сказать, что должен был признать – его стремление к новому стилю в искусстве» [3, с. 221].

Во-вторых, в композициях 1880-х годов изменилось воплощение программности. Если в 1850-е годы Лист мог позволить себе развернутые и даже «пошаговые» комментарии (симфоническая поэма «Идеалы»), то в поздних сочинениях практически никогда не выходил за пределы скупой обобщенной программы, успевая порой и на этом уровне задать головоломку (например, когда дает в «Первом Мефисто-вальсе» подзаголовок «Танец в деревенском кабачке», который никак не подразумевает вальс).

В-третьих, звуковысотный и метроритмический облик сочинений Листа на закате творческого пути преобразился почти до неузнаваемости («Рок», «Серые облака», «Траурная гондола» № 1, 2 и т. п.).

Мода на «программное обеспечение» произведений за XIX столетие стала насущной необходимостью – и слушательской привычкой. Когда впервые прозвучали поздние опусы Листа, стало очевидно, что «предлагающихся» к ним векторов восприятия недостаточно, чтобы пересыпать ров непонимания публикой содержания этих композиций. В таких условиях роль «пояснительной записки» должен был взять на себя какой-нибудь научный или просто теоретический труд, где Лист определил бы границы обновления музыкального языка, причины и истоки новых форм выражения. Возможно, он мог бы отослать читателей к музыковедческим позициям Фетиса.

Проблема заключалась в том, что Лист, который в свое время сформулировал явление программности, в конце жизни воздержался от подобного шага и никакого «Объяснительного трактата моей Новой музыки» не написал[1], что неминуемо дистанцировало его сочинения от публики. 02.03.1882 Козима Вагнер внесла в дневниковые записи следующее: «Он [Вагнер] познакомился именно со Вторым Мефисто-вальсом моего отца, и мы согласились, что в сравнении с таким унылым явлением предшествующие десять лет (творчества. – *А. А.*) подобает называть молчанием» (цит. по [3, с. 223]).

Пропасть, развернувшаяся между сочинениями Листа и реакцией публики, была обусловлена умонастроениями романтизма. Одна из ключевых категорий эстетики этого времени – категория гения – в некотором роде обязывала к наличию такой пропасти: гений, как человек, чьё мировоззрение и мировосприятие разительно отличается от окружения, в числе прочих качеств и характеристик, обязан быть непонятым.

Проблема гения в творчестве поздних романтиков затрагивала как аспекты формы, так и содержания. Ни на уровне идей, ни уровне средств их воплощения невозможно было с ясностью ответить на вопрос, чего именно добиваются творцы: дистанцирования или сближения с воспринимающей аудиторией. Тяга к некоторой мистификации, наследованная еще из последних отзвуков Просвещения, тоже сыграла роль.

Лист не был исключением. Речь не о том, что он намеренно старался писать так, как публика ждала менее всего: он всю жизнь был артистом – предельно публичным, несколько эксцентричным, и, хотя годы, проведенные в чине аббата, оставили заметный оттиск на всем последующем творчестве, Лист до конца дней оставался человеком, который написал «Фауст-симфонию». Со всем рвением и честностью отчаянного практика он стремился преодолеть горизонт, за которым находилась Музыка будущего. Как и некоторые современники, Лист занял к концу жизни позицию её искателя, хотя и испытывал серьезный внутренний конфликт по этому поводу: «Все против меня. Католики, так как они находят мою церковную музыку мирской, протестанты, ибо для них моя музыка – католическая, франкмасоны, которым моя музыка кажется религиозной; для консерваторов я революционер, для «будущистов» я лживый якобинец. Что касается итальянцев, не смотря на Сгамбати[2], если они гарибальдийцы, они ненавидят меня как святошу, если они со стороны Ватикана, меня обвиняют во внесение грота Венеры в церковь. Для Байройта я не композитор, а рекламный агент. Немцы испытывают отвращение к моей музыке как к французской, французы как к немецкой, для австрийцев я делаю цыганскую музыку, для венгров иностранную. И даже евреи меня ненавидят, меня и мою музыку, без всякой причины» [5, с. 100].

---

[1] «Но, между тем, как ожесточенно ломались копья в лагере сторонников и противников его, сам он никакого участия в этой борьбе не принимал и, не отказываясь выступать с своим блестящими литературными способностями, когда дело касалось других, абсолютно умалчивал о себе, предоставляя своим художественным произведениям самим за себя постоять. В ответ на ожесточенные нападки врагов, он оставался аристократически-спокойным, конечно, в твердой уверенности, что рано или поздно пробьёт и его час, и будущее окажется для него более справедливым судьей, чем настоящее», – отмечает Ла Мара [1, с. 296].

[2] **Джованни Сгамбати** (итал. *Giovanni Sgambati*; 28 мая 1841, Рим – 14 декабря 1914, там же) – итальянский пианист, дирижёр и композитор. Вырос в городе Треви, где учился, в основном, церковной музыке (как певец и дирижёр хора). В 1860 году вернулся в Рим, где год спустя познакомился с поселившимся здесь Ференцем Листом и под впечатлением от его игры стал его учеником.

В поисках искусства будущего Лист не имел поддержки даже в узких кругах, о чем свидетельствует еще одно высказывание Козимы:

«Поздним вечером, когда мы наедине, Р. (Рихард. – А. А.) рассуждает о свежих композициях моего отца, которые, должно быть, находит чрезвычайно бессмысленными, о чем говорит подробно и резко. Я прошу поговорить с моим отцом об этом, чтобы предостеречь его от ложных путей, однако, я не думаю, что Р. делает это. <…>

Сегодня он вновь начал говорить об отце, и весьма круто в своей правдивости обозначил “прорастающее в работу безумие”» (цит. по [4, с. 213]).

Примечательно, что вне зрительского внимания очень быстро оказались не только произведения 1870–1880-х годов, но и более ранние. Известно, что одним из первых масштабность и ценность листовских новаций в рамках поздних опусов оценил Бела Барток, который в ученических сольных концертах исполнял сочинения, которые в рядах пианистов считались рискованными, «слишком современными»: Соната h-moll, «пляска Смерти», «погребальное шествие», Мефисто-вальсы, Вариации на «Weinen, klagen». Говорить о сочинениях 1880-х годов в данном контексте не приходится вовсе: фортепианные миниатюры этого времени впервые были изданы в 1927 году.

Итак, очевидно: в отношении листовского творчества последних лет проблема коммуникативного взаимодействия имела место. Однако по ряду причин оказалась не осмысленной именно как проблема, не удостоилась внимания со стороны ученых, и, если кому-то из исследователей и случалось о ней говорить, то исключительно вскользь.

«Беззвучность» листовских композиций можно объяснять по-разному. Во-первых, несопоставимым радикализмом новаций, случившихся незадолго по смерти Листа – опытом Нововенской школы и «скрипучих» урбанистов, пробными шагами в области препарации рояля, первой волной авангарда и т. п. Рядом с таким социально-культурным взрывом позднее творчество Листа, мягко сказать, невыразимо бледнело, и вообще до Первой мировой войны неуклонно приобретало сероватый оттенок заскорузлой, заветревшейся старины. Словом, его сочинениям, в особенности поздним, опять не нашлось места или, как бы мы сказали сегодня, должной площадки.

В межвоенное двадцатилетие дело пошло на лад – Лист стал постепенно возвращаться в репертуарные списки. Однако главный предмет нашего внимания – поздние опусы композитора – пока нашли дорогу только в нотные библиотеки и музыковедческие столы.

Второй весомой причиной «молчания» экспериментальных листовских сочинений можно назвать несоответствие содержания. Легче всего проиллюстрировать этот тезис, заимствовав категории языка и речи из концепции Ф. де Соссюра. Они соотносятся по принципу коллективного и индивидуального, или, точнее, социального и индивидуального. Язык предстает как грамматическая система, менять или создавать которую не в силах ни один индивид и которую последний «получает» как некую программную целостность, усваиваемую в готовом виде. Язык – это совокупность ассоциаций, имеющих местонахождение в мозгу и скрепленных коллективным согласием. Уже на этом уровне возникает сложность: в столь непонятийном виде творчества как музыка при наличии в ней «технически» определенных единиц (высота тонов, интервалика, аккордика и т. п.) нет и не может быть никакого коллективного согласия по поводу смысловой нагрузки элементов. В процессе эволюции музыкального языка «попытки» унификации значений были: «эмоциональные» нагрузки церковных ладов, теория аффектов, риторические фигуры, в некотором смысле обновляемые в каждую отдельную эпоху. Однако в XIX веке такой подход безнадежно устарел.

Музыкальный язык как некая семантически размытая потенция реализуется через «акт воли и понимания» – речь, которая, будучи индивидуальной, *использует средства языка в целях коммуникации*. Здесь возникает ключевая сложность для восприятия ряда сочинений Листа современной ему (и более поздней) публикой: эксплуатируя устоявшиеся элементы музыкальной речи, композитор словно пытается заговорить на другом языке; убедить, что прежде известные «языковые» формулы теперь не суть то, чем были раньше и приобретают в его сочинениях иной, порой диаметрально противоположный предшествующим представлениям смысл.

Переосмысление семантической нагрузки на уровне музыкально-словарных единиц без надлежащего теоретического вектора затруднительно (довольно сложно представить, чтобы, к примеру, тот же Шуман, подобно Листу во Втором Мефисто-вальсе, закончил пьесу тритоном). Тем более проблемной выглядит попытка собрать ряд обновленных значений в завершенную конструкцию и понять за ней сообщение автора.

Разбираться, что именно Лист хотел сказать в поздних опусах, никто не стал. В контексте переживаемых перемен и катастроф искусство имело два условия для существования: либо должно было сосредоточиться на первоочередных эстетических задачах удовлетворения человеческой потребности в красоте, в результате чего им можно было бы наслаждаться; либо должно было так или иначе отражать неустойчивую взрывную реальность. Поскольку позднее творчество Листа в отличие от более раннего не производило восхищающего эффекта и отражало совсем не то, что творилось вокруг, его непригодность эпохе оказывалась вне сомнений. Пока не настал его час.

Литература

1. Ла Мара М. Музыкально-характеристические этюды. – М., 1886. – 444 с.
2. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А. Сухотина; ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.
3. Hamburger K. Franz Liszt. – Budapest: Corvina, 1973. – 278 s.
4. Hamburger K. Franz Liszt: Leben und Werk. – Köln; Weimar; Wien, 2010. – 279 s.
5. Riehn R. Wider die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener: Liszt soll Antisemit gewesen sein… // Music-Konzepte: Franz Liszt. – München, 1980. – Heft 12. – S. 100–114.

References

1. La Mara M. *Muzykal'no-kharakteristicheskie etyudy [The musical feature-based essays]*. Moscow, 1886. 444 p. (In Russ.).
2. Sossyur F. de. *Kurs obshchey lingvistiki [Standard linguistic course]. Paris, 1972. (Russ. ed.: Sossyur F. de. Kurs obshchey lingvistiki [Standard linguistic course]*. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo universiteta Publ., 1999. 432 p. (In Russ.).
3. Hamburger K. *Franz Liszt.* Budapest, Corvina Publ., 1973. 278 p. (In Germ.).
4. Hamburger K. *Franz Liszt: Leben und Werk*. Köln; Weimar; Wien, 2010. 279 p. (In Germ.).
5. Riehn R. Wider die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener: Liszt soll Antisemit gewesen sein… *Music-Konzepte: Franz Liszt*. München, 1980, Heft 12, pp. 100-114. (In Germ.).

УДК 786

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К РАБОТЕ НАД ФОРТЕПИАННЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ В. А. МОЦАРТА

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgageo@rambler.ru

В статье представлен анализ вступительного раздела Фантазии ре минор В. А. Моцарта, выполненный с позиций исполнительского слышания и практической педагогической работы. Помимо аналитического изучения нотного текста, данный подход базируется на исполнительском слышании, реальном звучании произведения, развертывании во времени музыкальной ткани в ходе живого исполнения. Это позволяет выявить удивительную многомерность моцартовской фактуры, выраженной предельно лаконичными композиторскими средствами. Новое, более глубокое понимание получает ряд фундаментальных аспектов, таких как традиционное представление о квадратности музыкальной структуры,

взаимодействие в фактуре гармонического и мелодического начал, внутренняя симметрия построения. Так, показано, что характерные для венских классиков свойства квадратности могут проявлять себя не в метрической, а в гармонической составляющей музыкального языка; строжайшие пропорции внешне несимметричного построения можно верно оценить лишь в некоторой более общей системе координат, рассматривая в комплексе действие сил, определяющих развертывание всей фактуры. А тонкая грань между гармоническим и мелодическим слышанием весьма прозрачного музыкального материала связана с ощутимыми художественными эффектами, решающим образом сказывающимися на восприятии, но трудно поддающимися привычному анализу. Теоретическое осознание обнаруженных закономерностей открывает широкие перспективы для дальнейшего исследования, а также непосредственно влияет на результаты практической работы исполнителя и педагога, давая возможность услышать, а затем и реализовать в звучании важнейшие принципы организации музыкальной ткани произведения и его музыкального пространства в целом.

Ключевые слова: Моцарт, фантазия, исполнительский анализ, педагогическая работа, фактура.

SOME WORDS ON THE WORK ON MOZART'S PIANO PIECES

Georgievskaya Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgageo@rambler.ru

The analysis of the introductory section of Fantasy in D minor by W.A. Mozart is presented in the article, carried out from the performer point of view as well as in terms of pedagogical experience. This analysis is based not only on theoretical study of the score but on its performer hearing, real sounding, temporal development of musical form and texture in the course of live performance. The realized examination makes it possible to reveal a multidimensional characteristic of Mozart's texture and its new interpretation. This fresh approach is concerned with some typical characteristics of musical period, the interdependence of harmonic and melodic principles in the texture, the internal symmetry of the structure. It is shown, for instance, that one of the distinctive features of classicism, properties and proportions of musical period, could be manifested in the harmonical component of composer's musical language instead of the metrical one. A structure which is asymmetric in outward appearance should be considered in a somewhat different frame of reference to make visible its regular, symmetrical and harmonious pattern. It is necessary to put it in the wider context, taking into account all the effective forces of the texture. Conventional methods of analysis are not effectual either to examine the verge of harmonic and melodic hearing of the figuration not containing a great number of notes. As it is demonstrated in the paper, the question is more than interesting and should be regarded as having a strong influence on interpretation. Opening up the new perspectives for scientific research, the results have a profound effect on the work on Mozart's piano compositions. To get their understanding is as much significant for the performer's working process as for the teacher's one.

Keywords: Mozart, Fantasy, performing analysis, pedagogical experience, texture.

В числе шедевров фортепианной классики встречаются творения, обладающие глубиной и совершенством создания гения, но вместе с тем предельной внешней простотой и лаконичностью изложения. В силу своей технической доступности для исполнителя они широко используются на всех этапах обучения. С методической точки зрения их изучение весьма целесообразно; оно приносит как большую профессиональную пользу, так и удовольствие от процесса работы. Одной из таких жемчужин стала знаменитая Фантазия ре минор В. А. Моцарта. Произведение, над которым неустанно трудились многие мастера исполнительского искусства, прочно вошло и в так называемый «педагогический» репертуар. В данной связи представляется полезным высказать несколько замечаний, чрезвычайно помогающих, как показывает опыт, в практической работе.

Они основаны на принципах *исполнительского* анализа, исполнительском слышании фактуры и развертывании музыкальной формы во времени. В их эффективности и важности мы неоднократно удостоверялись: понятое теоретически легче становилось услышанным, а затем и реализованным в ходе исполнения. Уже начальные строки Фантазии наводят на интересные размышления.

«Вступление должно быть мрачным, тускло освещенным, статичным. Вы входите в готический храм: высокие своды, деревянные скульптуры, иконы, цветные витражи, плохо пропускающие свет, создают мистическое трепетное состояние…» [5, с. 152]. Так выдающаяся пианистка Мария Юдина характеризовала первый, четко отграниченный фрагмент на материале нескольких разложенных аккордов. Его фактура предельно прозрачна: арпеджированные гармонии чередуются, соблюдая максимальную плавность голосоведения. Некоторые ноты остаются задержанными, но одновременно ни разу не берется более одного звука. Непрерывное движение триольных восьмых, возникающее на тоническом трезвучии и замирающее на доминанте, естественным образом создает ощущение вступления; в то же время эпизод в целом оставляет впечатление удивительной стройности, гармоничности и внутренней завершенности. Что же кроется за столь непосредственной и свободно льющейся музыкальной фразой, какие тонкие взаимосвязи определяют ее необычную, многослойную и совершенную структуру?

Прежде всего, даже самый поверхностный взгляд не может не заметить, что продолжительность вступления – одиннадцать (!) тактов. Цифра, не вписывающаяся в привычное представление о квадратности построений, связанной у венских классиков со строгой пропорциональностью и идеальной выстроенностью музыкальных линий. Слушатель, однако, не чувствует ни малейшего дисбаланса, равновесие внутри раздела никоим образом не нарушается. Это объясняет ряд любопытных особенностей.

Фактура, как уже было сказано, представляет собой чередование разложенных аккордов, выписанное равными длительностями. Естественно поэтому, что в восприятии слушателя существенным музыкальным событием оказывается смена гармонии, наступление нового аккорда, лежащего в основе движения триолей. И хотя с точки зрения метроритмической продолжительности пространство данного фрагмента не квадратно, в рамках его одиннадцати тактов заключено как раз *восемь* таких гармонических шагов, *восемь* гармонических изменений, определяющих постепенное развертывание музыкальной ткани. Совпадение с количеством тактов в классической форме периода отнюдь не случайно. Тут необходимо по-другому увидеть, а вернее, услышать действие сил, спаивающих воедино отдельные элементы музыкальной материи. Можно сказать, что если обычно уравновешенность, математически выверенная пропорциональность классического периода проявляются в *метрической* составляющей организации музыкального пространства (так как количество тактов соответствует количеству метрически сильных долей), то здесь они обнаруживают себя посредством его *гармонической* составляющей. Метрическая же неквадратность построения остается во власти импровизационного начала.

Далее, отмеченные восемь гармоний распределены, казалось бы, странным и неоднородным образом по отношению к течению музыкального времени: первые три аккорда продолжаются по два такта каждый, следующие четыре – по половине такта, последняя гармония звучит на протяжении трех тактов. Тем не менее, мы опять однозначно констатируем, что для слушателя ничто не нарушает спокойного, равномерного течения музыкальной мысли. И, действительно, указанные изменения скорости гармонического движения уравновешиваются явлениями иного порядка, что обеспечивает незыблемую стройность и совершенство целого. Покажем, как именно это происходит.

Первые два такта звучат как фигурация (хотя и довольно мелодизированная) на тоническом трезвучии ре минора. Из четырех долей лишь в одной – третьей – нарушается простейший порядок перемещения по ближайшим тонам: в ней мы видим так называемое «ломаное» арпеджио. Остальные доли заполнены ходами вверх либо вниз по близлежащим звукам аккорда. Едва заметно в звучании фигуративного рисунка выделяются две ноты, *ре* и *фа*, относящиеся к той самой третьей доле. Первая – как падающая на относительно сильное метрическое время, к тому же расположенная на кварту выше соседних; вто-

рая – как самая высокая в фигурации. Аналогично устроены следующие четыре такта. Небольшие отличия не меняют фундаментальной закономерности, по которой у слушателя возникает звучащий образ в виде фигурации с чуть выступающими на ее фоне отдельными точками.

Сопоставим эти слегка выдающиеся звуки: *ре* и *фа* в первом и втором тактах, *ми* и *соль* – в третьем и четвертом, *фа-диез* и *ля* – в пятом и шестом. Невероятная тонкость моцартовской фактурной работы с трудом позволяет облечь в слова то, что улавливает слух и за чем он неуклонно следует. Можно было бы назвать появляющимися *скрытыми голосами* складывающиеся «на расстоянии» мелодические линии *ре – ми – фа-диез*, *фа – соль – ля* соответственно, особо подчеркивая степень преувеличения, которую заключает в себе такое утверждение. Однако оно раскрывает глубинный закон, дает ключ к пониманию важнейшего процесса, происходящего в фактуре. Каким бы грубым ни казалось тут само определение «скрытого голоса», бесспорно, что этот эффект не статичен, он возникает постепенно и усиливается. Звук *ми* в третьем такте притягивает внимание чуть больше, чем *ре* в двух предыдущих; *фа-диез* в пятом – немного более, чем *ми* в третьем и четвертом. Объяснение, опять-таки, в особенностях «элементарной» моцартовской фактуры. *Ре* начальной пары тактов появляется совершенно ожидаемо в череде звуков тонического трезвучия. *Ми* в третьем такте, напротив, вряд ли можно назвать ожидаемым для слушателя: после первых двух долей его подсознание скорей предвосхищает лежащее на секунду ниже *ре*, поэтому возникающее *ми* сильней остается в памяти. Кроме того, оно впервые образует диссонирующие интервалы – с басом и близлежащим *си-бемоль*, превращая обращение трезвучия в обращение септаккорда. Наконец, появляющийся третьим в этой воображаемой линии *фа-диез* обладает новым сильнодействующим качеством альтерированного звука. Падая на подготовленную почву, он довершает гибкую и динамичную картину зарождения *мелодической линии*, скрытого мелодического голоса в недрах гармонической фигурации.

Итак, к седьмому такту наше восприятие плавно переключается от почти исключительно гармонического слышания фактуры на мелодику, как будто одновременно существующую и внутри фигурации, и вдобавок к ней, и удивительным образом с ней переплетенную. В последующих двух тактах гармония меняется в четыре (!) раза чаще; но что же превалирует для слушателя? Разложенные секстаккорды с захватом неаккордового звука – первые три аккорда из четырех – уже звучат скорее как *мелодия*, чем как фигурация, в особенности верхние триоли, исполняемые правой рукой. Помимо басовых, в фактуре появляются другие задержанные ноты, весьма однозначно прорисовывающие скрытые мелодические голоса. И более быстрый, вследствие смены гармонии, переход к следующему звуку такой скрытой мелодической линии лишь способствует ее реальному звучанию. На четвертом аккорде «смещение акцентов» в сторону мелодики еще усиливается, так как две триоли имеют совершенно разный мелодический рисунок, а скрытые голоса, до сих пор вторившие друг другу в октавный унисон, оказываются во встречном движении. Разгадку сбалансированности музыкального пространства вновь дает неожиданная, непривычная перспектива. Резкое увеличение скорости гармонического шага в седьмом и восьмом тактах скомпенсировано переключением слушательского внимания на мелодизацию. Воспринимая те же длительности как составляющие *не столько* разложенного аккорда, *сколько* мелодии, слушатель по-другому ощущает происходящие в фактуре гармонические изменения. Ведь переход к каждой следующей ноте – это всегда мелодическое «событие», событие для мелодического слышания, но далеко не всегда это событие гармоническое. Погружение слухом в очередность звуков той же продолжительности, но теперь уже «переживаемых» в качестве мелодии, совсем иначе заполняет промежуток времени до наступления новой гармонии, и оно вовсе не кажется таким скорым.

Мы увидели, как на протяжении восьми тактов, благодаря внешне минимальным изменениям в фактуре, из звучания разложенного минорного трезвучия вначале рождаются скрытые мелодические линии, сосуществующие с гармонической фигурацией, затем они становятся все более и более явными и значимыми, и, наконец, сама фигурация практически полностью превращается в мелодическую линию, в мелодию. Каково же завершение этой эволюции? Оно по-моцартовски

естественно и гениально. Три последних такта вступления базируются на доминанте и охватывают чрезвычайно широкий диапазон, как будто разворачивая перед нами огромную сцену предстоящих действий. (Сравнение, почти буквально соответствующее истине: текст Фантазии ни разу не выходит за рамки самого низкого баса вступления, и лишь одна тридцать вторая нота произведения находится на малую секунду выше его верхнего звука.) В первом из трех тактов неизменные триольные восьмые, в прямом движении снизу вверх, перекрывают три с половиной октавы. Простейшее длинное арпеджио невозможно определить ни как выразительную мелодию, ни как тип фигурации с какими-либо особыми свойствами. Но какое ощущение возникает у слушателя после предшествующих восьми тактов музыки? С одной стороны, сама *гармония*, гармония как таковая, предстает в ничем не затуманенном и не осложненном виде, без всякого намека на скрытое голосоведение и вне какого бы то ни было фигуративного рисунка. С другой, именно здесь, впервые, мы слышим столь чистое и явное *одноголосное* изложение – выдержанные ноты практически полностью исчезают, резкое расширение диапазона и прямое движение на значительное расстояние способствуют тому же. Слышание *мелодии* не пропадает, возможно даже усиливается. Добравшись до вершины, музыкальная фраза в следующем такте направляется вниз. Спуск происходит по тому же трезвучию доминанты, но каждый раз с хроматическим нижним вспомогательным звуком. Насыщенная хроматизмами, изломанная и одиноко звучащая линия воспринимается не иначе как выразительная мелодия, несмотря на «скрытую» опору на аккордовые тона. Последний такт – бас, глубже которого не располагается ничего. Одновременно начало и конец всего пространства, точка, из которой оно разворачивается и куда уходит. Такую картину рисуют перед нами завершающие такты вступления.

Обозревая еще раз мягкий, волнообразный, плавно текущий во времени рельеф начальных строк Фантазии, нельзя отказаться от мысли, что необычное, с точки зрения структуры, построение длиной в одиннадцать тактов все же обладает какой-то удивительной внутренней симметрией. И снова слуховое впечатление находит прямое подтверждение в авторском тексте. От первой до последней ноты, это единая музыкальная фраза, словно находящаяся в области взаимодействия гармонических и мелодических сил, подчиняющих себе ее течение. Их напряжение растет и ослабевает, обнаруживая черты абсолютно «правильной», «регулярной» и строго симметричной структуры. Удобно опять прибегнуть к уже неоднократно использовавшемуся образу пространства. Сначала оно ограничено звуками *ре* большой октавы и *фа* первой, пока в двух начальных тактах мы слышим трезвучие ре минора. В следующих тактах бас остается тем же, но верхняя граница чуть отодвигается – до звука *соль*; пространство становится немного больше, гармоническое напряжение растет (секундаккорд после минорного трезвучия). Пятый такт приносит еще более ощутимое расширение звукового пространства, одновременно с обеих сторон (от *до* большой октавы до *ля* первой), и еще более очевидное нагнетание гармонического напряжения. Шестой такт в точности идентичен пятому, но повторение неустойчивого, требующего разрешения аккорда доводит процесс нарастания гармонического напряжения до своего апогея. Таким образом, кульминацией, вершиной волны, точкой максимального напряжения оказывается шестой такт – геометрический центр построения, равноудаленный от его начала и конца. Первые пять тактов неумолимо ведут нас к этому пику; последующие пять – отображают постепенное ослабление и спад. В седьмом такте звучит долгожданное разрешение и начинается доминирующее в слуховом впечатлении нисходящее движение. Мы чувствуем очевидное убывание волны. Наконец, гармонический процесс *останавливается* на доминантовом трезвучии, «растворяется» в мелодической линии и замирает в последней басовой ноте. Как видим, в данном случае четкие математические пропорции полностью согласуются с числом тактов.

Вероятно, моцартовская фактура будет бесконечно открывать все новые грани и неизведанные горизонты. Непревзойденный Владимир Горовиц однажды сказал: «Когда я был молод, я не понимал, как трудно играть Моцарта – мало нот» [3, с. 165]. Заметим, что сказанное нами относилось к анализу всего лишь одиннадцати тактов музыки! Необходимо еще раз подчеркнуть,

что, лишь отталкиваясь от слышания произведения, от его звучания, можно увидеть и понять многие существенные аспекты, касающиеся внутренней структуры. Взаимосвязь композиторского и исполнительского слышания – отдельная проблема, представляющая огромный интерес и пока еще мало изученная; мы уже обращались к ней на примере некоторых фортепианных сочинений К. Дебюсси [2] и Ф. Шопена [1]. Затрагивая эту загадочную область в музыкальном мире венского классика, хочется закончить словами П. И. Чайковского, для которого Моцарт был воплощением «идеала великого художника, творящего в силу бессознательного призыва своего гения» [4, с. 86]. Как писал великий русский композитор, «тем, что я посвятил свою жизнь музыке, – я обязан Моцарту… он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете» [4, с. 87–88].

Литература

1. Георгиевская О. В. Исполнительская выразительность в фортепианной миниатюре Ф. Шопена // Соврем. гуманитар. исслед. – 2011. – № 1. – С. 165–168.
2. Георгиевская О. В. О некоторых особенностях композиторского и исполнительского стиля К. Дебюсси. К проблеме изучения авторских интерпретаций // Соврем. гуманитар. исслед. – 2009. – № 6. – С. 189–193.
3. Дюбал Д. Вечера с Горовицем. – М.: Классика–XXI, 2001. – 388 с.
4. Чайковский П. И. Избр. письма. – М.: Музыка, 2002. – 455 с.
5. Юдина М. В. Фантазия d-moll Моцарта // Как исполнять Моцарта. – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 152–154.

References

1. Georgievskaya O.V. Ispolnitel'skaya vyrazitel'nost' v fortepiannoy miniatyure F. Shopena [Performing Expressiveness in F. Chopin's Piano Miniature]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2011, no. 1, pp. 165-168. (In Russ.).
2. Georgievskaya O.V. O nekotorykh osobennostyakh kompozitorskogo i ispolnitel'skogo stilya K. Debyussi. K probleme izucheniya avtorskikh interpretatsiy [On Some Features of Composer's and Performer's Style of C. Debussy. On Problem of Author's Interpretation Study]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2009, no. 6, pp. 189-193. (In Russ.).
3. Dyubal D. *Vechera s Gorovitsem [Evenings with Horowitz]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001, 388 p. (In Russ.).
4. Chaykovskiy P.I. *Izbrannye pis'ma [Selected letters]*. Moscow, Muzyka Publ., 2002. 455 p. (In Russ.).
5. Yudina M.V. Fantaziya d-moll Motsarta [Fantasy d-moll of Mozart]. *Kak ispolnyat' Motsarta [How to play Mozart]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007, pp. 152-154. (In Russ.).

УДК 792

УЧЕБНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК СИСТЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРЕХ АВТОРОВ

Печкурова Лилия Семеновна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Итогом постижения всех специальных дисциплин и профессиональных навыков в театральной школе как для артистов, так и для режиссеров является учебный спектакль. Именно в нем отражаются и выражаются не только полученные в школе знания и умения, но и концептуальная направленность режиссера любительского театра. Учебный спектакль, также как постановка в профессиональном театре, представляет собой взаимодействие трех самостоятельно существующих текстов: драматургического, режиссерского, актерского, каждый из которых имеет своего автора и является оригинальным. Литера-

турная основа учебного спектакля определяется многими факторами. Она является первоначальным импульсом к рождению художественного образа спектакля, который организуется и материализуется режиссером – автором в определенных выразительных средствах, количество, «качество» и место которых зависит от практического опыта постановщика, его таланта, способности определять необходимость присутствия того или иного элемента. Для начинающего режиссера представляется непростым определение принципа соединения и воплощения предполагаемых выразительных художественных составляющих постановки. Качество реализации актерского текста (сценического) во многом зависит от качества профессиональной подготовки и воспитания исполнителей, от их умения существовать в творческом ансамбле.

Ключевые слова: театр, учебный спектакль, драматургия, режиссерское решение, художественный образ спектакля, актерский текст.

A TRAINING PLAY AS A SISTEM OF INTERACTION OF THE THREE AUTHORS

Pechkurova Liliya Semenovna, Associate Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

The result of the understanding and comprehending of all special disciplines and professional practical knowledge of the theatrical school for both, the actors and for the directors, is a training play. Not only the obtained in the school knowledge and skill, but also conceptual directivity of the director of an amateur theater are reflected and expressed in it. A training play, as any play in the professional theater, is interaction of three independently existing texts: dramatic, producer, and actor's, each of these texts is original and has its own author. The literary basis of a training play is determined by many different factors. It is initial pulse to the generation of the art means and art image of the play, which is organized and materializes by director – by the author in the specific expressive means, a quantity, "quality" and place which depends on the practical experience of producer, his talent, professionally able to determine the need for the presence of one or another element. There are many different art means: music, painting, plasticity, choreography and many others. It is not easy to determine the principle of connection and embodiment of assumed expressive art components for the beginning director. It is a complex professional task. The quality of the realization of actor's text (stage) depends on quality of professional preparation and training of performers, on their skill to exist in a creative ensemble.

Keywords: theatre, educational play, dramaturgy, producer decision, artistic image of the play, actor text.

Искусство театра – уникально благодаря своей синтетической природе. Оно представляет собой сочетание всех возможных явлений художественного мира – от различных литературных жанров до танца и цирка, пантомимы; от вокала до акробатики; от живописи и скульптуры до музыки и кино. Подобное разнообразие и количество элементов представляет сложность в их организации, но, при этом, позволяет представить жизнь человека многогранной и многоликой, существующей не только в плане материально-бытовом и социальном, но и способной открыть богатства чувственно-эмоционального мира.

Базой для обучения и воспитания будущих артистов и режиссеров является театральная школа, место, где студенты не только получают навыки и умения будущей профессии, но и имеют возможность для закрепления и реализации полученных знаний. Учебный спектакль – один из вариантов воплощения накопленного опыта,

в котором знания и навыки одного предмета подобно звеньям цепи последовательно соединяются с другими дисциплинами от урока к уроку.

Будущие руководители театральных любительских театров и режиссеры ставят учебные спектакли и сдают их как итоговые работы, которые помогают обучающимся в обретении своего собственного (оригинального) алгоритма постижения (понимания) всех внутренних и внешних обстоятельств как отдельной роли, ее истории и места в сценической версии, так и всего спектакля.

Студенты, начинающие работать над учебным спектаклем, должны знать, что мысль режиссера всегда материальна, поскольку главным его выразительным средством является действие, видимое действие, понимаемое зрителем. Материализация идеи происходит в процессе формирования и определения решения сценического «повествования». Способ организации отношений между драматургическим произведением и действием на сцене, на наш взгляд, субъективен и может рассматриваться как проявление индивидуального почерка режиссера. Значительную роль в реализации идеи постановки играет подбор музыкального материала, который «не является фоновым атрибутом». Точно подобранные музыкальные фрагменты могут выступать «как концентрат выразительности сценического произведения» [6, с. 99].

Становление любого сценического произведения, в том числе и учебной постановки, происходит в трех уровнях, которые в конечном результате – спектакле, представляют собой основание или фундамент серьезной работы. Первый уровень – литературный (определение драматургии для будущего произведения); второй – режиссерский (отбор выразительных средств для реализации замысла); третий – актерский (материализация идеи драматурга и режиссера).

Вопрос о доли участия автора – драматурга и автора-режиссера в конечном результате – спектакле всегда был актуален. Ведь основой для постановки спектакля является литературный материал – произведение драматурга, которое превращается в спектакль при помощи выразительных средств, подобранных режиссером. Происходит преображение произведения одного вида искусств в другой. Литература, реализуясь через художественный образ спектакля, становится самостоятельной художественной целостностью, но в другой природе. Современный исследователь А. В. Гулыга, изучающий условия и процесс рождения художественной реальности спектакля, пришел к заключению, что любое «художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [2, с. 161]. Режиссерское и актерское обращение к зрителю в отличие от литературного обращения – многоканально: оно происходит одновременно на нескольких уровнях и воздействует не только на сознание, но и на подсознание публики. Драматургическое произведение «растворяется» в сценической реальности, которая представляет собой определенный вид отношений между словом и изображением. Студенты, осваивающие профессию режиссера, в процессе работы над учебным спектаклем приходят к пониманию важности практических занятий по сценической речи, гриму, танцу, вокалу, сценическому движению. Ведь именно на этих дисциплинах происходит воспитание и становление того, что в театре определяется как сценическое действие. Кроме этого корректируются и выравниваются практические навыки как в сценической речи, так и в пластическом воспитании. Работая над исследованиями в области упражнений «речь в движении», выдающийся теоретик театра, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильев отмечал, что «любые нарушения и недостатки речи заложены в жестах и движениях или отражаются в двигательной и жестовой выразительности» [1, с. 6].

Автором выразительных средств, организующих художественный образ спектакля, как уже было замечено, является режиссер-постановщик. Студенты – будущие режиссеры – сталкиваются с наличием и сочетанием достаточно большого количества составляющих выразительной основы сценического произведения. Объединение их в одно целое – задача достаточно сложная как для

профессионала, так и для начинающего. Как показывает практика, для синтеза выразительных средств на сценической площадке необходимо еще одно важное условие – принцип объединения всех предполагаемых элементов. Являясь, своеобразным организующим началом сценического произведения, режиссер определяет элементы, их соотношение и формы связей отобранных элементов в будущем спектакле или сценической композиции. И чем больше элементов различных видов искусств предполагается включить в «работу», тем сложнее задача режиссера и тем более значима его роль. Необходимо заметить, что еще во время читки пьесы режиссер, «заражаясь авторским замыслом, невольно ищет и находит в нем то, на что особенно остро, чутко откликаются его режиссерская фантазия, воля, ум, чувство» [3, с. 50].

Работа над учебным спектаклем осуществляется в несколько этапов. На первом этапе появляется идея – замысел спектакля, затем происходит отбор выразительных средств, способных наиболее точно и адекватно реализовать идею автора. Затем следует этап воплощения, лепки, материализации замысла. Здесь режиссер выступает в роли координатора и организатора действий и творческих устремлений всех, кто участвует в создании учебного спектакля. Именно режиссер в любительском театральном коллективе является автором художественного образа будущей постановки. Именно ему – режиссеру – принадлежит авторство сценического повествования, воплощающего его, режиссерский замысел.

Необходимо заметить, что в отличие от других искусств режиссерское искусство не имеет четко определенных закономерностей в системе выразительных средств. И даже если режиссер осуществляет постановку одного и того же спектакля неоднократно либо в разных коллективах, он каждый раз заново ищет новые возможности выражения, которые в большей степени соответствуют современному прочтению драматургии.

Художественный образ спектакля из конструкции, существующей на уровне идеи, постепенно материализуется в тех художественных элементах, которые в настоящий момент наиболее точно и живо передают отношение режиссера-постановщика к проблеме, заложенной в литературном материале пьесы. Естественно, что здесь не может быть определенных закономерностей в выборе изобразительных средств, поскольку мысли, идеи, эмоции автора всегда индивидуальны. К тому же разные авторы и литературных произведений, и сценических рассматривают одни и те же проблемы со своих позиций, которые определяются многими факторами. Безусловно, большую роль здесь играет жизненный опыт режиссера, его принципы, мироощущение и миропонимание.

Только после того, как режиссер учебной постановки определиться с художественным образом будущего спектакля, с выразительными средствами его организующими, он приступает к работе с артистами.

Актер всегда являлся самым главным «компонентом» в создании сценической жизни. Уникальность его в том, что в процессе создания художественного образа сценического произведения он одновременно является материалом, инструментом и результатом процесса – самим художественным образом роли. Важным представляется умение исполнителей создавать кантилену сценического действия, которая «не только требует от актера большой концентрации внимания на партнере… но и провоцирует на импровизацию в процессе сценического существования» [4, с. 60]. Именно ему, артисту, принадлежит авторство живого «тела» сиюминутно рождающейся сценической реальности, которая проявляется через «действия и поступки актера на сцене, внутренний монолог, непосредственность оценок актера, темпо-ритма… направленности темперамента» [3, с. 7]. Повторение жеста, рожденного в эмоциональном напряжении – невозможно, также невозможным является одинаковое проживание одного и того же сценического фрагмента в двух разных спектаклях. Большое значение для исполнителя имеет наличие профессиональной внутренней подвижности – «когда логика поведения образа легко становится логикой поведения актера, характер мышления увлекает актера своими особенностями, и фантазия актера стремительно подхватывает их и «примеряет на себя» [3, с. 32]. Известный театральный режиссер А. Арто, исследуя пространственную природу сценического произведения, утверждал, что театр должен быть

«не отражением написанного текста, не как физический образ того, что выражено в словах, а как огненная проекция всего того, что можно извлечь из жеста, слова, звука, музыки и их взаимных связей» (см. [3, с. 16]). Тем не менее, не отрицая значения литературы и признавая за ней роль основы для проявления «огненной проекции», под «проекцией» А. Арто имел в виду, прежде всего, живое, основанное на импровизации актерское существование.

Это положение актуально не только для учебных работ, но и для профессиональных постановок. Причина заключается в том, что физической основой искусства актера является движение (внешнее и внутреннее), при помощи которого в свою очередь, режиссер конструирует действие – главный элемент сценической жизни спектакля.

Таким образом, учебные спектакли можно рассматривать, как возможность понимания и определения отношений между литературным материалом и его сценическим воплощением, между текстом пьесы и пластическим рисунком сцены, между телесными и словесными характеристиками героев.

Литература

1. Васильев Ю. А. Коррекция дикционных несовершенств и спонтанное сочинительство // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 211 с.
2. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. – СПб.: Алетейя, 2000. – 447 с.
3. Поляков М. Я. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. – М.: Междунар. агентство «А.Д. & Т.», 2001. – 560 с.
4. Прокопова Н. Л. Иллюстративный подход в сценическом речевом искусстве // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – Вып. 13. – 211 с.
5. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. Из опыта работы режиссерского факультета ГИТИСа имени А. В. Луначарского. – М.: Искусство, 1969. – 110 с.
6. Чепурина В. В. Синтез искусств в реализации творческих проектов государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова (2000–2010 годы) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33/1. – С. 96–103.

References

1. Vasil’ev Yu.A. Korrektsiya diktsionnykh nesovershenstv i spontannoe sochinitel’stvo [Correction of dictation imperfections and spontaneous writing]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teoriya i opyt. Dialog kul’tur. Sbornik nauchnykh trudov [Art and art history. Theory and experience. A dialogue of cultures. A collection of scientific papers]*. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 211 p. (In Russ.).
2. Gulyga A.V. *Estetika v svete aksiologii [Aesthetics in axiology]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 447 p. (In Russ.).
3. Polyakov M.Ya. *Poetika. Semiotika. Teoriya dramy [Poetics. Semiotics. Theory of drama]*. Moscow, Mezhdunarodnoe agentstvo “A.D. & T.” Publ., 2001. 560 p. (In Russ.).
4. Prokopova N. L. Illyustrativnyy podkhod v stsenicheskom rechevom iskusstve [Illustrative approach in scenic speech art]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teoriya i opyt. Dialog kul’tur. Sbornik nauchnykh trudov [Art and art history. Theory and experience. A dialogue of cultures. A collection of scientific papers]*. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 211 p. (In Russ.).
5. Sudakova I.I. *Ot etyuda k spektaklyu. Iz opyta raboty rezhisserskogo fakul’teta GITISa imeni A.V. Lunacharskogo [From the sketch to the play. From the experience of the director’s faculty of GITIS named after A.V. Lunacharsky]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 560 p. (In Russ.).
6. Chepurina V.V. Sintez iskusstv v realizatsii tvorcheskikh proektov gosudarstvennoy filarmonii Kuzbassa im. B.T. Shtokolova (2000-2010 gody) [Synthesis of arts in the implementation of creative projects of the State Philharmonic of Kuzbass. B.T. Shtokolova (2000-2010)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudrastvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of Kemerov State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33/1, pp. 96-103. (In Russ.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37

ТВОРЧЕСКИЕ ИНДУСТРИИ В ФОРМИРОВАНИИ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ПРЕДПРИЯТИЯ

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по научной и творческой деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Пожарская Оксана Борисовна, режиссёр-постановщик, руководитель творческих проектов Ивент-агентства «Нате праздник» (г. Кемерово, РФ). E-mail: 79039447488@ya.ru

В предлагаемой статье рассматриваются творческие индустрии в междисциплинарных исследованиях. Представлены социально-педагогические основы и методология проектного подхода в организационной политике предприятия.

Роль творческих индустрий в инновационных процессах России становится все более актуальной проблемой. В связи с этим уточнение основных понятий, используемых в концепции творческих индустрий, кажется нам полезным для исследования их социально-культурного потенциала.

Хотя термин «творческие индустрии» (creative industries) находится в лексиконе экономистов культуры уже более 20 лет, дискуссии о содержательной части и едином понимании творческих индустрий продолжаются до сих пор[1]. Обусловлено это тем, что создание продуктов с высокой долей творческой составляющей характерно для многих отраслей экономики и выходит далеко за пределы сектора культуры и искусства.

Важно, что дословный перевод английского термина на русский язык может привести к искажению смысла. Так, industry – это любая отрасль экономики, а «индустрия» по-русски – это промышленное производство. Скорее имеет смысл говорить о креативных отраслях, потому что многие из перечня таковых не связаны с промышленным производством. На сегодняшний момент не достигнуто единое мнение специалистов о структуре творческих индустрий и включении конкретных секторов культуры в это понятие для целей формирования культурной политики.

Исходя из этого, мы рассматриваем понятие «творческие индустрии» с точки зрения актуальности применения для развития проектных технологий, с помощью которых формируется организационная культура, а следовательно, и положительный имидж предприятия.

Ключевые слова: творческие индустрии, организационная культура в социально-культурном пространстве и сфере бизнеса, проектный подход.

---

[1] Flew T. and Cunningham S.D. (2010). Creative Industries After the First Decade of Debate // The Information Society. 26(2).

CREATIVE INDUSTRIES IN FORMING THE ORGANIZATIONAL CULTURE OF THE ENTERPRISE

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector on Scientific and Creative Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Pozharskaya Oksana Borisovna, Director, Leader of Creative Projects of the Event Agency "Nate Prazdnik" (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: 79039447488@ya.ru

The proposed article examines creative industries in interdisciplinary research. Socio-pedagogical bases and methodology of the project approach in the organizational policy of the enterprise are presented.

The role of creative industries in the innovation processes in Russia is becoming increasingly urgent problems. In this connection, the clarification of the basic concepts used in the concept of creative industries seem to us useful for the study of their socio-cultural potential.

Although the term "creative industries" (creative industries) has been in the vocabulary of cultural economists for more than 20 years, discussions about the substantive part and the common understanding of creative industries continue to this day. The reason is that the creation of products with a high share of the creative component is characteristic of many branches of the economy and goes far beyond the cultural and art sector.

It is important that a literal translation of the English term into Russian can lead to a distortion of meaning. So, the industry is any branch of the economy, and the "industry" in Russian is industrial production. Rather, it makes sense to talk about creative industries, because many of the list of those are not related to industrial production. To date, there has been no consensus among experts on the structure of creative industries and the inclusion of specific cultural sectors in this concept for the purpose of forming a cultural policy.

Proceeding from this, we consider the concept of "creative industries" from the point of view of the relevance of the application for the development of design technologies, with the help of which the organizational culture is formed, and consequently the positive image of the enterprise.

Keywords: creative industries, organizational culture in the socio-cultural space and business sphere, project approach.

Инновационным вектором социально-экономического развития современных отечественных бизнес-корпораций выступают творческие индустрии, во многом определяющие состояние организационной культуры и имидж корпорации во внешней среде. Более того, успешные стратегии современного бизнеса и менеджмента в значительной мере зависят именно от неэкономических факторов – привлекательного общественного имиджа и лояльности персонала предприятия и связаны с формированием и развитием организационной культуры.

Таким образом, творческий кластер сегодня занимает актуальные позиции в планировании и формировании новых моделей корпоративного развития бизнес-сообществ, все больше придавая гуманитарное измерение бизнесу и выводя на первый план экономического успеха организационную культуру предприятия. В этом случае творческие индустрии становятся не только важнейшим сектором экономики, но и важным имиджевым механизмом, имеющим культурообразующее, культуротворческое значение для экономического успеха предприятия:

- Бизнес для инновационных стратегий развития – «творческих кластеров» бизнес-корпораций.
- Бизнес для творческого предпринимательства (специальные события для формирования корпоративной культуры, создание медиа-контента для бизнеса, реклама, дизайн и архитектура бизнес-корпорации и др.).
- Бизнес для продвижения проектов и проектных технологий (презентации, выставки, научные форумы и др.).

Что такое «творческие индустрии»? Какое содержание включает это понятие?

В «Основах государственной культурной политики» дается следующее ключевое определение: «творческие индустрии» – компании, орга-

низации и объединения, производящие экономические ценности в процессе творческой деятельности, а также деятельность по капитализации культурных продуктов и их представлению на рынке [7, с. 9].

В междисциплинарных исследованиях «творческие индустрии» рассматривают как соединение понятий «культура» и «дизайн», называют художественным творчеством, подменяют понятием «креативность», а также рассматривают как культурную промышленность [2, с. 45].

Таким образом, «творческие индустрии» – инновационная социально-культурная практика по капитализации продуктов творческой деятельности [4, с. 12].

И действительно, в творческих индустриях тесно связаны культура, экономика, бизнес и социальная политика – ведущие типы социально-культурной, творческой и деловой активности бизнес-корпораций, определяющие, в конечном счете, направление инновационного развития бизнеса – «креативную экономику» или «экономику творчества».

В свою очередь, как социокультурная практика творческие индустрии ориентированы на проектные технологии. Проекты интегрируют различные виды привлекаемых ресурсов: политические, кадровые, информационные, научные, творческие, финансовые и т. п., а также – различные социально-культурные технологии. Именно этот фактор проектных технологий определяет развитие долгосрочного корпоративного видения и реализацию бизнес-моделей с перспективными рыночными возможностями. То есть творческие индустрии, опираясь на проектные технологии, обеспечивают современным бизнес-моделям конкурентное преимущество.

Следовательно, с нашей точки зрения, проектный подход, во-первых, участвует в формировании коммерческого предложения, во-вторых, определяет достижение социально-значимого результата, осуществление общественно-значимых приоритетов как ответа на гуманитарные вызовы средствами культуры и искусства.

Праздники, арт-проекты, творческие форумы, фестивали и конкурсы создают условия инвестиционной привлекательности для бизнес-контента специальных событий. Такой сбалансированный между творчеством и бизнесом креативный контент, в свою очередь, формирует коммерческое предложение:

- Отели, гостиничный бизнес и рестарация (в том числе – национальная кухня) для участников проектов.
- Трансферт, туристические маршруты и экскурсионное обслуживание для гостей фестивалей и форумов.
- Анимационные технологии в историко-культурных территориях региона.
- Сувенирная продукция и издательская деятельность для продвижения культурного наследия региона.
- Информационные технологии для развития информационно-коммуникационной среды региона (сайты и др.).
- Деловые отношения и бизнес.
- Образовательные технологии (мастер-классы и др.).

В чем заключается гуманитарная миссия, общественно-значимая сущность проектной деятельности?

Сущность проектной деятельности заключается в выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта (или сферы проектной деятельности), в производстве желаемой и предназначенной к осуществлению модели будущего объекта: социальной или предметной среды, сферы жизнедеятельности, образа жизни, учреждения, социального института. Проект создает образ «должного».

Именно поэтому «проектная деятельность относится к разряду инновационной, творческой деятельности, ибо она предполагает преобразование реальности, строится на базе соответствующей технологии, которую можно унифицировать, освоить и усовершенствовать» [5, с. 3].

Социально значимый результат в полной мере определяется государственными приоритетами культурного и гуманитарного развития:

- укрепление гражданской идентичности;
- создание условий для воспитания граждан;
- сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования;
- передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения;
- создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала;

• обеспечение доступа граждан к знаниям, информации, культурным ценностям и благам.

То есть проектный подход способствует формулированию перспективных стратегических целей творческой деятельности, достижению в ней баланса общественной эффективности и целесообразности, интеграции привлекаемых ресурсов (технологий, кадровых – научных, творческих и т. д., информационных, материально-технических, финансовых и др.) [6, с. 67].

В современных представлениях о событийном менеджменте комплекс мероприятий, в результате которого к заданному сроку должна быть достигнута творческая, социальная и коммерческая цели, при привлечении определенных ресурсов, рассматривается как проект в общей стратегии современного ивент-менеджмента.

Методологию и опыт осуществления проектно-ориентированной политики бизнес-корпорации мы представляем на примере реализации социально-значимых творческих проектов Ивент-агентства «Нате праздник» (г. Кемерово) для угольной компании «СУЭК-Кузбасс», которая находится в составе крупного отраслевого холдинга Акционерного общества «Сибирская угольная энергетическая компания».

Творческая команда Ивент-агентства на протяжении ряда лет является партнером компании по организации важных специальных корпоративных событий, социально-значимых проектов и акций в области формирования корпоративных ценностей и продвижения профессионального мастерства. Остановимся на некоторых из них.

Фестиваль-конкурс «Таланты – на-гора». Проект реализуется второй год, проводится среди обучающихся и творческих коллективов государственных общеобразовательных учреждений, учреждений дополнительного образования, учреждений культуры городов присутствия компании, с целью выявления талантливых исполнителей и творческих коллективов, поддержки и пропаганды вокального, хореографического, театрального искусства (творчества).

Учредителем Фестиваля-конкурса выступили некоммерческая организация «Фонд социально-экономической поддержки регионов «СУЭК-РЕГИОНАМ» и Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области. В отборочных этапах за два года приняли участие более 1600 человек.

Общественно-значимая концепция Фестиваля-конкурса определяется следующим:

• поддержка детей и творческой молодежи на территориях присутствия ОАО «СУЭК-КУЗБАСС»;

• развитие и популяризация деятельности культурно-досуговых учреждений;

• совершенствование профессионального мастерства руководителей и участников творческих коллективов;

• активизация концертной деятельности творческих коллективов;

• развитие эстетической, художественной и нравственной культуры молодого поколения Сибирского региона;

• проведение оригинального, яркого праздника, способствующего развитию активной жизненной позиции и пропаганде детско-юношеского творчества на территориях присутствия СУЭК.

Эффективная деловая активность современных бизнес-корпораций не мыслится без их участия в культурной и политической жизни, социальных коммуникациях. И, как результат – социальное позиционирование бизнес-корпорации, развитие ее отношений с общественностью, выстраивание оптимальных отношений с органами государственной власти (законодательной и исполнительной), органами местного самоуправления, оптимизация внешних и внутренних социальных инвестиций.

В рамках этой социально-культурной практики по развитию социальных коммуникаций и социального партнерства в 2016 году почетным гостем гала-концерта Фестиваля-конкурса стал российский актер театра и кино, народный артист Российской Федерации Сергей Гармаш, а в 2017 году в качестве почетного члена жюри выступил российский актёр театра и кино, лауреат премий Президента и Правительства Российской Федерации Антон Шагин.

Руководство компании уделяет большое внимание повышению уровня эффективности производительности труда, отсюда и поощрение руководителей предприятий, бригадиров и бригад, достигающих высоких показателей.

Каждое полугодие в компании проходят заседания клубов «Проходчик» и «Добычник», где подводятся итоги по открытым горным работам и проходческим коллективам, среди предприятий, входящих в ее состав. В мероприятии

принимает участие все руководство. Это традиция, которая заложена у истоков основания компании, но с каждым годом церемония усовершенствуется. Ивент-агентство «Нате праздник», постановочная группа, команда-профессионалов-оформителей, технический персонал как творческий кластер каждый раз превращает церемонию награждения в новый идейный проект. Подобные мероприятия отличаются яркими визуальными эффектами, видеоконтентами, особыми тематическими массовками по задачам, на них вручаются подарочные комплименты и одновременно присутствуют от 200 до 300 гостей. Каждый шаг церемонии награждения выверен и продуман.

Еще один из творческих проектов – конкурс профессионального мастерства среди региональных филиалов компании «СУЭК», при участии угольных предприятий России. Это особая творческая композиция и профессиональная технология в организации проекта, который проводится на протяжении трех дней. Торжественное открытие, включающее в себя массовое синтезированное действие: барабанное шоу, танцевальная основа, солисты, оркестровое исполнительство, ведущие хоровые коллективы Кузбасса. А также, тщательно проработанный парад представителей команд-участниц: байкер-пробег, флаг-группа, ансамбль мажареток и мн. др.

В рамках проекта были проведены церемонии открытия и закрытия, две промежуточных церемонии награждения, где были отмечены победители. Каждое событие детально проработано и организовано согласно поставленным задачам заказчика, с подведением итогов, массовым действием, специфическими эффектами, запусками аэроконструкций и мн. др.

По итогам проведения мероприятий для компании «СУЭК-Кузбасс», таких как проекты для молодых специалистов, тимбилдинги, торжественные приемы с участием представителей власти, юбилеи предприятий, прямые онлайн-трансляции с головным офисом, открытие часовен и храмов, спортивные корпоративные мероприятия, по отзывам руководителей холдинга был сделан вывод о качественном повышении социально-положительного образа компании и укреплении позиций в Сибирском регионе.

Так, на примере проектов Ивент-агентства «Нате-праздник» мы попытались показать, что социально-культурное проектирование и его реализация дает возможность развитию компании в бизнес-сфере, которая не может самостоятельно выполнить все задачи по реализации социально-культурных задач, а обращение к творческим индустриям помогает достигать наилучших результатов.

В нашем случае событийные проекты (праздник, фестиваль, презентация и др.) – это форма планирования и осуществления творческой деятельности, которая позволяет привлекать альтернативные ресурсы, поддерживать партнерство с государственными структурами и организациями, ведущими специалистами, общественностью, международными партнерами и выступает эффективной современной бизнес-моделью, а также участия бизнес-корпорации в формировании и осуществлении социально-культурной политики региона и города. Событийные проекты позволяют бизнес-корпорации работать и развиваться в условиях, направленных на максимально эффективную реализацию интересов корпорации во внутренней и внешней среде.

Практика развития современного менеджмента свидетельствует о серьезном стратегическом повороте управленческих подходов большинства успешных фирм в сторону усиления внимания к профессионально-культурной составляющей своей деятельности. А это требует комплексного рассмотрения сферы управления персоналом, где важнейшим аспектом анализа становится представление о целостном организационно-управленческом контексте функционирования и развития организации, при участии профессиональной деятельности творческих индустрий.

Социально-культурные стратегии развития и формирования организационной культуры в условиях информационного и образовательного пространства ориентированы на идеальные модели совершенствования организации. Важными факторами такого развития и формирования идеалов организационной культуры, определяющими образ предприятия, корпоративного сообщества, бизнес-структуры, выступают этические стандарты, доминирующие ценности, социально-значимые проекты, которые стимулируют рост деловой и политической активности, вносят заметный вклад в развитие любого предприятия.

Литература

1. Гнедовский М. Б. Творческие индустрии: стратегия инновационного развития // Творческие индустрии: модель для сборки. – М.: Ин-т культурной политики, 2005. – С. 7–15. – (Культурные стратегии: экспертный клуб; вып. 4).
2. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики. – М.: Классика-XXI, 2010. – 240 с.
3. Креативные индустрии: от теоретических моделей к реальным проектам [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hse.ru/news/3279040.html
4. Лекция Тома Флеминга и Тоби Хаяма «Менеджмент творческого пространства», Пермь, 7 окт., 2010 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=j0cg3NIkttA.
5. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социально-культурного проектирования. – СПб., 1997. – 262 с.
6. Пономарев В. Д. Творчество как язык межкультурной коммуникации: проектный подход // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 15. – 66–72 с.
7. Основы государственной культурной политики. – М.: М-во культуры РФ, 2015. – 72 с.

References

1. Gnedovskiy M. Tvorcheskie industrii: strategiya innovatsionnogo razvitiya [Creative industries: strategy of innovative development]. *Tvorcheskie industrii: model' dlya sborki. Vyp. 4. Kul'turnye strategii: ekspertnyy klub [Creative industries: a model kit. Vol. 4. Cultural strategy: expert club]*. Moscow, Institute of cultural policy Publ., 2005, pp. 7-15. (In Russ.).
2. Zelentsova E., Gladkikh N. *Tvorcheskie industrii: teorii i praktiki [Creative industries: theories and practicians]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2010. 240 p. (In Russ.).
3. *Kreativnye industrii: ot teoreticheskikh modeley k real'nym proektam [Creative industries: from theoretical models to real projects]*. (In Russ.). Available at: https://www.hse.ru/news/3279040.html.
4. *Lektsiya Toma Fleminga i Tobi Khayama "Menedzhment tvorcheskogo prostranstva", Perm', 7 oktyabrya, 2010 [Lecture Tom Fleming and Toby Hayam "Management of creative space", Perm, 7 Oct., 2010]*. (In Engl.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=j0cg3NIkttA.
5. Markov A.P., Birzhenyuk G.M. *Osnovy sotsial'no-kul'turnogo proektirovaniya [Bases of welfare design]*. St. Petersburg, 1997. 262 p. (In Russ.).
6. Ponomarev V. D. Tvorchestvo kak yazyk mezhkul'turnoy kommunikatsii: proektnyy podkhod [Creativity as language of cross-cultural communication: design approach]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 15, pp. 66-72. (In Russ.).
7. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki [Fundamentals of the state cultural policy]*. Moscow, Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii Publ, 2015. 72 p. (In Russ.).

УДК 378.12

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ СТУДЕНТОВ В ВОСПИТАТЕЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

Мелешкова Нина Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Кемеровский институт (филиал) Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова (г. Кемерово, РФ). E-mail: nina.melechkova@yandex.ru

Урусов Геннадий Кузьмич, старший преподаватель, кафедра физического воспитания, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Формирование здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза является основной целью физического воспитания молодёжи, задачами которого становятся повышение функциональных, адаптационных возможностей организма, воспитание и развитие личности. В учебном процессе дисциплина «Физическая культура» – это образование и воспитание студенческой

молодёжи, ей присущи прогностические функции, направленные на достижение целостности знаний о человеке, его возможностях, жизненных ценностях, на осознание своего места в развивающемся обществе, на формирование физической культуры личности, сохранения и укрепления здоровья, ведения здорового образа жизни.

В данной статье рассматривается решение педагогического сопровождения здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза. Основная идея исследования: формирование здорового образа жизни студентов зависит от связи этого процесса с воспитательной средой высших учебных заведений, диагностикой и организацией формирования здорового образа жизни в воспитательно-образовательном процессе вуза. Основной задачей исследования является изучение факторов, влияющих на здоровье современных студентов, отношение студентов к здоровому образу жизни, к своему здоровью, определение и анализ состояния здоровья студентов. Цель исследования: выявить уровень сформированности знаний о здоровье и здоровом образе жизни и проверить на практике педагогические условия формирования здорового образа жизни студентов в образовательно-воспитательном процессе вуза.

Процесс формирования здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза основан на тесной взаимосвязи практической деятельности при выполнении совокупности организационно педагогических условий, активной мотивации участников и преподавателей этого процесса.

Ключевые слова: физическое воспитание, здоровый образ жизни, физкультурно-спортивная деятельность, педагогические условия, педагогическое сопровождение.

PEDAGOGICAL SUPPORT OF THE FORMATION OF STUDENTS' HEALTHY LIFESTYLE IN THE HIGHER EDUCATION

Meleshkova Nina Aleksandrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Humanities, Kemerovo Institute (Branch) of Plekhanov Russian University of Economic (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nina.melechkova@yandex.ru

Urusov Gennadiy Kuzmich, Sr. Instructor, Physical Education Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Formation of healthy lifestyle of students in the educational process of the University is the main goal of the physical education of youth to increase functional, adaptive capabilities of the organism, education and personal development. In the educational process, the discipline "Physical education" is the schooling and upbringing of student youth, it is inherent predictive function to achieve the integrity of knowledge about man, his possibilities, and life values, understanding the place in developing society, formation of physical culture of personality, preservation and strengthening of health, healthy lifestyle.

This article deals with the problems of healthy lifestyle formation in the higher education. The main idea of the research: formation of healthy lifestyle of students depends on the relation of this process with the educational environment of higher educational institutions, diagnosis and organization of a healthy lifestyle in the educational process of the University. The main objective of the research is to study factors affecting the health of modern students, the students ' attitude to the healthy way of life, their health, the definition and analysis of the health status of students. The purpose of the study was to determine the level of development of knowledge about health and healthy lifestyles and to test pedagogical conditions of formation of healthy lifestyle of students in the educational process of the University.

The process of formation of healthy lifestyle of students in the educational process of the University is based on the close relationship of practical activities when performing the aggregate organizational and pedagogical conditions of the motivation of active participants and teachers in this process.

Keywords: physical education, healthy lifestyle, physical culture and sports activities, pedagogical conditions, pedagogical support.

В современной системе российского образования множество проблем. Одна из них – это проблема ориентации всей системы образования на здоровьесберегающее обучение и воспитание.

Здоровый человек в педагогическом контексте – это индивидуум, который способен не только адаптироваться в среде, но и поддерживать своё здоровье в течении всей жизнедеятельности, основываясь на знаниях культуры здоровья.

Поэтому важнейшим приоритетом во всех образовательных учреждениях, следует признать внедрение в воспитательно-образовательный процесс здоровьесберегающих технологий, направленных не только на совершенствование образовательной деятельности, но и на формирование здорового образа жизни, для обеспечения здоровья студенческой молодёжи.

Несмотря на большое внимание исследователей к проблеме здоровья и здорового образа жизни обучающихся, эта тема остается недостаточно изученной для процесса физического воспитания студентов. Следует подчеркнуть и большую практическую потребность в подобном исследовании, поскольку оно способствует разрешению противоречия между необходимостью студенческой молодёжи вести здоровый образ жизни и её неумением организовать свою деятельность по формированию здорового образа жизни.

Результат и эффективность деятельности студентов по формированию здорового образа жизни в значительной мере будет зависеть от перестройки системы физического воспитания, от формирования культуры здоровья студентов, формирования у студентов мотивов к физкультурно-спортивной деятельности, внутренней мотивации к самосовершенствованию и самоопределению. Особое значение придаётся теоретическому подходу как воспитанию студентов, в основу которого положены информационные и практические подходы к формированию здорового образа жизни: ознакомление студентов с многообразием традиционных и нетрадиционных средств и методов сохранения и укрепления здоровья, формирования потребности вести здоровый образ жизни.

Данные науки и практики свидетельствуют о том, что физкультурно-спортивная деятельность еще не стала для студентов насущной потребностью, не превратилась в интерес личности. И реальное участие студентов в этой деятельности недостаточное, хотя именно физкультурно-спортивная деятельность предполагает формирование таких качеств и свойств личности, как социальная активность, ориентация на здоровый образ жизни, эстетические идеалы и этические нормы жизни.

Мы считаем, что физическое воспитание в вузе должно быть не только учебной дисциплиной, но и важнейшим базовым компонентом формирования культуры здоровья студентов. Целью физического воспитания и образования в вузе будет формирование у студентов сознательного и активного отношения к физической культуре, что позволит организовать у них собственный здоровый образ жизни сообразно меняющимся ситуациям.

Реализация этой цели позволит решить проблему формирования здорового образа жизни студентов в вузе, потому что только физическая культура способствует гармонизации телесно-духовного единства, обеспечивает формирование таких общечеловеческих ценностей, как физическое и психическое здоровье. Понимание физической культуры студентом как ценности может стать действенным фактором формирования здорового образа жизни и прогрессивных тенденций в развитии общественного мнения, потребности в освоении ценностей физической культуры как вида культуры будущего специалиста.

В связи с этим понятен наш выбор темы исследования «**Педагогическое сопровождение формирования здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза»**

Цель исследования: выявить уровень сформированности знаний о здоровье и здоровом образе жизни и проверить на практике педагогические условия формирования здорового образа жизни студентов в образовательно-воспитательном процессе вуза.

Задачи исследования: изучить факторы, влияющие на здоровье современных студентов; оценить состояние здоровья студентов; изучить отношение студентов к здоровому образу жизни, к своему здоровью, разработать педагогические условия формирования здорового образа жизни студентов в образовательно-воспитательном процессе вуза.

Нами было проведено социально-педагогическое исследование на базе двух вузов г. Кеме-

рово: Кемеровский институт (филиале) «РЭУ им. Г. В Плеханова» (юридический факультет) и Кемеровский государственный институт культуры (институт информационно-библиотечных технологий).

В состав респондентов входили: 59 % студентов – представители женского пола, 41 % – мужского пола. В сравнительном анализе все студенты были объединены в одну группу, потому что разница в ответах оказалась незначительной.

Предмет нашего исследования – выявить уровень сформированности знаний о здоровье и здоровом образе жизни и проверить на практике педагогические условия формирования здорового образа жизни студентов в образовательно-воспитательном процессе вуза. Сохранение и укрепление здоровья и формирование здорового образа жизни студентов в значительной степени определялось специально созданными педагогическими условиями, выявление которых стало одной из задач нашего исследования. Учитывая, что формирование здорового образа жизни студентов зависит от связи этого процесса с воспитательной средой высших учебных заведений, диагностикой и организацией формирования здорового образа жизни студентов в процессе физического воспитания, мы предполагали решить несколько задач: выявить у студентов уровень сформированности здорового образа жизни и факторы, влияющие на формирование здорового образа жизни, а также выявить отношение студентов к физкультурно-спортивной деятельности и выделить особенности деятельности вуза по сохранению и укреплению здоровья студентов, формированию у них здорового образа жизни в процессе физического воспитания.

В соответствии поставленными задачами мы разработали следующую логику проведения констатирующего эксперимента:

- оценить состояния здоровья студентов. Полученные результаты позволяли не только оценить состояние здоровья студентов, но и выделить факторы, влияющих на здоровье студентов: укрепляющие здоровье и ухудшающие здоровье;

- выявить знания студентов о здоровом образе жизни. Рассматривая знания о здоровом образе жизни как один из важных показателей здоровья, мы определяли основополагающий принцип культуры – принцип формирования здорового образа жизни, который даёт возможность студентам сохранить и укрепить здоровье, а также повысить адаптационные резервы организма на соматическом, психологическом и социальном уровнях;

- изучить отношение студентов к физической культуре и физкультурно-спортивной деятельности. Проводя исследование в данном направлении, мы, во-первых, определили содержание процесса физического воспитания и его место, роль в поэтапном формировании здорового образа жизни студентов вуза; во-вторых, выделили особенности деятельности вуза по сохранению и укреплению здоровья студентов и формированию у них здорового образа жизни; в-третьих, выявили педагогические условия: формирование здорового образа жизни студентов вуза в условиях аудиторной и внеаудиторной деятельности в процессе физического воспитания; проанализировали использование педагогических технологий в формировании здорового образа жизни.

Предложенная логика эксперимента предполагала последовательное и комплексное решение задач на данном этапе исследования.

Оценка здоровья, здорового образа жизни всех студентов вузов определялась с помощью блока вопросов, задаваемых всем респондентам.

Анализ ответов показал, что студенты не ведут здоровый образ жизни и мало, что знают по этому вопросу. Радует то, что большинство студентов не злоупотребляют алкогольными напитками, курят всего 12 % студентов, из них 8 % девушек, употребляют наркотики – 1, 2 %.

Исследование, проведённое нами, позволило выделить две группы факторов:

- факторы, укрепляющие здоровье студентов (отсутствие вредных привычек, рациональное питание, занятия физическими упражнениями и спортом, соблюдение режима дня, положительные эмоции);

- факторы, ухудшающие здоровье (употребление алкогольных напитков, табакокурение, несбалансированное питание, малоподвижный образ жизни, плохое отношение к своему здоровью, несоблюдение режима дня, стрессовые ситуации, интенсификация учебного процесса, обилие информации, большая занятость учёбой).

Чтобы детально изучить отношение студентов к своему здоровью, им был предложен вопрос, который выявлял, какие факторы здорового образа жизни для студентов характерны, а какие

не характерны. Данные анализа показывают, что проявлениями здорового образа жизни у студентов является физическая культура и занятия спортом – 36,5 %, а 28 % респондентов – это просто положительные эмоции либо прогулки на свежем воздухе, на третьем месте – режим труда и отдыха. Самыми нераспространёнными факторами здорового образа жизни у всех студентов является утренняя гимнастика и самостоятельные физические упражнения в течение дня, а также занятия физкультурой и спортом постоянно. Всё это говорит, что студенты мало, что знают о профилактике своего здоровья и средствах его сохранения.

Таким образом, проведенное нами исследование показало, что при оценке своего здоровья и своего отношения к здоровому образу жизни у большинства респондентов прослеживается недостаточный уровень знаний и умений по сохранению, развитию здоровья и здорового образа жизни. Понимая необходимость здорового образа жизни, они не владеют элементами здорового образа жизни, подвержены вредным привычкам и, оценивая жизненные ценности, не ставят здоровье в приоритетные позиции. При этом надо отметить, что все респонденты понимают, что в современном обществе проблема сохранения здоровья и ведение здорового образа жизни стоит остро. Многие респонденты признают необходимость создания в вузах методических центров, где студенты могли получить не только помощь психолога, но и знания по культуре здоровья.

В связи с этим в учебный процесс по дисциплине мы ввели курс лекций «Основы здорового образа жизни». В процессе освоения курса применялись следующие образовательные технологии: лекции (8 часов), практические занятия, на которых обсуждались основные проблемы, освещённые в лекциях и сформулированные в индивидуальных, домашних заданиях, консультации преподавателей. В содержание курса входили следующие темы: здоровье человека как ценность и факторы, его определяющие; личное отношение к здоровью как условие формирования здорового образа жизни; взаимосвязь общей культуры студента и его образ жизни; здоровый образ жизни и его составляющие; физическое самовоспитание и самосовершенствование в здоровом образе жизни; критерии эффективности здорового образа жизни и его составляющие. По ходу курса студентам предлагалось выполнять индивидуальные задания, выполнять реферативную работу, принять участие в написании научных статей. Всё это позволяло нам оценить уровень знаний студентов и сформированности у них деятельностного критерия здоровьесберегающей компетентности, где показателями являлись: умение работать с литературой, владение методическим материалом.

Также в воспитательно-образовательный процесс мы ввели физкультурно-спортивную деятельность. Важную роль при этом играли программы и календарь городских и внутривузовских соревнований между факультетами, вузами. Насыщение программы этих мероприятий прикладными видами спорта или их элементами, регулярность проведения подобных соревнований способствовали мотивации заниматься физическими упражнениями и вести здоровый образ жизни.

Нами были разработаны конкретные мероприятия, направленные на реализацию модели, а, следовательно, на достижение обозначенных целей.

В общем виде проблема управления формированием здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза может быть представлена алгоритмом (рис. 1).

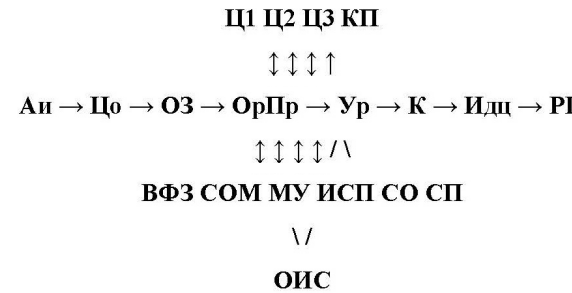


Рисунок 1. Алгоритм управления формированием здорового образа жизни студентов

Условные обозначения: **Аи** – анализ информации; **Цо** – основная (генеральная) цель; **ОЗ** – основные занятия физической культуры; **Ц1, Ц2, Ц3** – цели первого, второго, третьего уровней; **ВФЗ** – внеаудиторные формы занятий; **СОМ** – спортивно-оздоровительные мероприятия; **ОрПР** – организационная программа; **МУ** – мероприятия по целям; **ИСП** – исполнители; **Ур** – управление программой; **К** – контроль;

КП – контроль рабочей программы; **СО** – состояние объектов формирования ЗОЖ; **СП** – состояние препятствий; **ОИС** – оперативные исследования; **Идц** – информация о достижении целей; **РП** – результат программы.

Спортивные внутривузовские соревнования включали в себя зачетные соревнования на курсе, также проводились соревнования между курсами факультетов, между факультетами внутри вуза и между вузами. В зависимости от содержания Положения о соревновании мы проводили личные состязания (для каждого студента, независимо от его физического развития) командные, либо лично-командные. С помощью таких соревнований мы хотели привлечь как можно больше студентов к занятиям физической культурой, привить у них любовь к спорту и воспитать потребность в физкультурно-спортивной деятельности (ФСД).

Формирование у студентов потребности в ФСД мы связывали с физическим самовоспитанием и самосовершенствованием.

Критерием сформированной потребности в ФСД мы считали такой уровень развития самовоспитания (мотивов, интересов, ценностей, ориентацией, установок), который активно направлял практическую деятельность студентов к достижению физического совершенства, здорового образа жизни, формированию физической культуры студента.

Если на начальном этапе в физкультурно-спортивных соревнованиях участвовали 36,7 % студентов, то в конце эксперимента число студентов, принявших участие в соревнованиях, составило 74 %, из них 8 % студентов с ослабленным здоровьем. По ходу исследования формирования здорового образа жизни студентов вуза в воспитательно-образовательном процессе вуза нами было выявлено существенное изменение соотношения групп студентов по уровню сформированности здорового образа жизни до и после эксперимента. Сравнительный анализ результатов исследования представлен на рисунке 2.

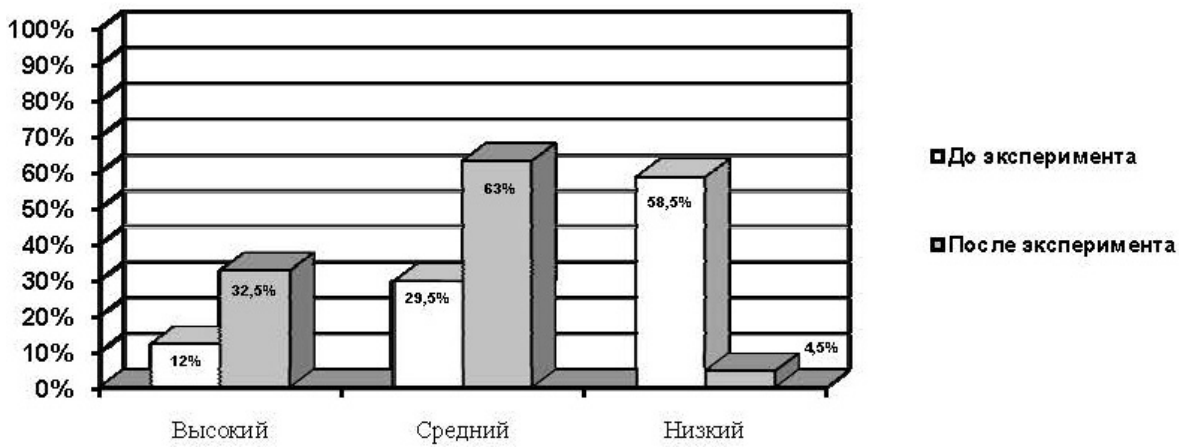


Рисунок 2. Уровни сформированности здорового образа жизни студентов до и после эксперимента (в %)

Приведенные на рис. 2 результаты исследования показывают, что экспериментальная работа значительно повлияла на формирование здорового образа жизни студентов. В ходе эксперимента сократилось число студентов с низким уровнем сформированности здорового образа жизни, после эксперимента их осталось только 5 % (до эксперимента 59 %), повысилось число студентов со средним уровнем сформированности здорового образа жизни – 63 % (до эксперимента 29,5 %) и высоким уровнем – 32,5 % (до эксперимента 12 %).

Положительные изменения, произошедшие в отношении студентов к здоровому образу жизни, позволяют утверждать, что педагогическое сопровождение студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза определяет формирование здорового образа жизни студентов.

Разработанная нами концепция формирования здорового образа жизни студентов показала в целом хорошую скоординированность концептуальных положений организации воспитательно-образовательной деятельности и позволила выделить особенности деятельности вуза как пути педагогического сопровождения:

- в воспитательно-образовательном процессе вуза студенты в процессе занятий физической культурой приобретают знания, которые реализуются в виде изменения поступков, привычек и появление навыков вести здоровый образ жизни;

- на занятиях по физической культуре студент осознаёт характер мотивов, наличие интереса к ведению здорового образа жизни и потребности в развитии здоровьесберегающей компетентности;

- у студента формируется установка, что охрана собственного здоровья – это дело самого студента, а не родителей, педагогов, врачей, государства.

Литература

1. Мелешкова Н. А. Формирование здорового образа жизни студентов вуза в процессе физического воспитания: моногр. – Кемерово: Кемеровский институт (филиал) ГОУ ВПО «РГТЭУ», 2007. – 203 с.
2. Мелешкова Н. А., Унжаков Г. А., Букреева Н. А. Педагогические условия формирования здорового образа жизни студентов вуза // Профессиональное образование в России и за рубежом. – Кемерово: Кузбас. регион. ин-т развития проф. образования, 2013. – № 13(11). – С. 79–83.
3. Мелешкова Н. А., Григорьева С. А., Мусохранов А. Ю. Ценности физической культуры как фактор формирования общекультурных компетенций // Перспективы науки. – 2014. – № 11 (62). – С. 65–68.
4. Мелешкова Н. А., Григорьева С. А., Букреева Н. А. Физическое воспитание и формирование культуры здоровья, здорового образа жизни студентов вуза // Профессиональное образование в России и за рубежом. – Кемерово: Кузбас. регион. ин-т развития проф. образования, 2016. – № 1(21). – С. 161–164.

References

1. Meleshkova N.A. *Formirovanie zdorovogo obraza zhizni studentov vuza v protsesse fizicheskogo vospitaniya [Forming of a healthy lifestyle of students of higher education institution in the course of physical training]*. Kemerovo, Kemerovo institute (branch) of Public Educational Institution of Higher Professional Training RGTEU Publ., 2007. 203 p. (In Russ.).
2. Meleshkova N.A., Unzhakov G.A., Bukreeva N.A. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya zdorovogo obraza zhizni studentov vuza [Pedagogical conditions of forming of a healthy lifestyle of students of higher education institution]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional education in Russia and abroad]*. Kemerovo, Kuzbasskiy regional'nyy institut razvitiya professional'nogo obrazovaniya Publ., 2013, no. 13(11), pp. 79-83. (In Russ.).
3. Meleshkova N.A., Grigorieva S.A., Musohranov A.Yu. Tsennosti fizicheskoy kul'tury kak faktor formirovaniya obshchekul'turnykh kompetentsiy [Values of physical culture as factor of forming of common cultural competences]. *Perspektivy nauki [Prospects of science]*, 2014, no. 11(62), pp. 65-68. (In Russ.).
4. Meleshkova N.A., Grigoryeva S.A., Bukreeva N.A. Fizicheskoe vospitanie i formirovanie kul'tury zdorov'ya, zdorovogo obraza zhizni studentov vuza [Physical training and forming of culture of health, a healthy lifestyle of students of higher education institution]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional education in Russia and abroad]*. Kemerovo, Kuzbasskiy regional'nyy institut razvitiya professional'nogo obrazovaniya Publ., 2016, no. 1(21). (In Russ.).

УДК 371

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЁЖИ: НОРМАТИВНО-ПРАВОВОЙ АСПЕКТ

Силкина Ольга Сергеевна, аспирант, кафедра профессионального обучения, педагогики и психологии, Сибирский государственный университет путей сообщения (г. Новосибирск, РФ). E-mail: olg.silckina@yandex.ru

В статье даётся анализ современных нормативно-правовых документов патриотического воспитания молодежи на федеральном и региональном уровнях. Выявлены особенности зако-

нодательной базы в области патриотического воспитания молодёжи. В аспекте данного вопроса автором рассмотрены различные подходы к пониманию содержания понятия «патриотизм». Исследованы проблемы, связанные с теоретическим обоснованием вопроса патриотического воспитания и его составляющих, на основе научных трудов отечественных и зарубежных авторов: в историческом аспекте с позиций философии, педагогики и психологии. Определяющим моментом воспитания чувства патриотизма является создание оптимальных форм, методов и средств, соответствующих запросам современного поколения. Особое внимание необходимо уделять содержанию учебных дисциплин в учреждениях дополнительного образования, обладающих наибольшими образовательными возможностями в осуществлении художественно-патриотического воспитания молодёжи. Содержание такой подготовки определяется не столько уровнем знаний, умений и компетенций, сколько сформированностью нравственной основы, непосредственно влияющей на развитие патриотической и духовно-ценностной сфер личности. Обосновывается, целесообразность использования на практике многообразных форм художественной деятельности, как одного из стратегически важных компонентов художественно-патриотического воспитания. В качестве рабочего дано определение понятия «художественно-патриотическое воспитание» и рассматривается автором как одно из направлений, которое реализуются на практике в условиях дополнительного образования.

Ключевые слова: патриотизм, патриотическое воспитание, художественно-патриотическое воспитание.

ARTISTIC-PATRIOTIC EDUCATION OF YOUNG PEOPLE: LEGAL AND REGULATORY ASPECT

Silkina Olga Sergeevna, Postgraduate, Department of Education, Vocational Training and Psychology, Siberian State University of Railway Engineering (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: olg.silckina@yandex.ru

The paper examines present day legal documents on patriotic education of young people at the federal and regional levels. The paper characterizes peculiarities of legal framework in the sphere of patriotic education of young people. In the aspect of the question, the author of the article investigates various approaches to the content understanding the “patriotic” concept. The problems related to the theoretical underpinning of patriotic education problem as well as its components, formation and development of the concept environment on the ground of scientific works by foreign and Russian authors: in the historical aspect from the standpoint of philosophy, pedagogy and psychology. The defining moment of patriotic education is creation of optimal forms, methods and instruments, conforming the requirements of current generation. Based on this, special attention should be paid to the content of educational subject in the context of supplementary education, having the greatest opportunity for education in the implementation of artistic and patriotic education of youth. The content of such training is determined not as much by their level of knowledge, skills and competences, as the formation of the value system of personality that directly affect the development of patriotic, moral and spiritual values of personality. The author proves that motivation for the practical use of various forms of artistic activities is one of strategic components of artistic-patriotic education. The operational definition is represented as “artistic-patriotic education” and is described by the author as one of the directions practically realized in supplementary education environment.

Keywords: patriotism, patriotic education, artistic-patriotic education.

На протяжении последнего десятилетия одним из важнейших вопросов в общественно-социальной жизни России стала тема патриотизма и проблемы его возрождения. По мнению ряда историков, философов и публицистов, это объективно закономерное завершение периода исторического «безвременья» жизни российского общества с начала 90-х годов прошлого века, когда смена парадигмы общественного развития в условиях отсутствия общенациональной идеи

привела к девальвации традиционных духовно-нравственных ценностей, резкому снижению воспитательного воздействия искусства, культуры, образования и утрате, особенно среди молодого поколения, российского патриотического сознания.

В этот период современная либеральная идеология активно продвигала образ нового социального типа личности, ориентированной на приоритет индивидуалистической этики и материальных интересов над нравственными ценностями. Система общего образования, ранее обладавшая существенным влиянием на процесс становления школьника как патриота и гражданина, в значительной мере утратила свой воспитательный потенциал. На фоне альтернативности содержания школьных программ по отечественной истории и литературе – самым важным предметам, формирующим любовь к Отечеству, средствами массовой информации пропагандируются стандарты потребительского общества и мультикультурализма, создается антипатриотическая среда [21].

Система ложных ценностей способствует формированию в молодежной субкультуре культа силы, эгоизма, утилитарного отношения к государству и социальным институтам. Традиционные основы воспитания и образования подменяются «более современными»: христианские добродетели – общечеловеческими ценностями гуманизма; педагогика уважения старших и совместного труда – развитием творческой эгоистической личности; нравственность, воздержание, самоограничение – вседозволенностью и удовлетворением своих потребностей; любовь и самопожертвование – западной психологией самоутверждения [20].

В общественном сознании, особенно в молодежной среде, понятия «гражданственность», «патриотизм», «долг перед отечеством» приобрели неоднозначную интерпретацию, а героические события отечественной истории, образы выдающихся деятелей утратили силу нравственного идеала как основы воспитания. Об этом свидетельствуют, в частности, исследования по сформированной патриотизма у молодежи в возрасте 18–23 лет, проводившиеся в 2006–2009 годах на базе Российского нового университета [2].

Результаты исследования позволили определить категориальные характеристики патриотизма как содержательного компонента личности с помощью рейтинговых оценок. У 87 % респондентов приоритетными были такие характеристики, как «умение зарабатывать большие деньги», «умение наслаждаться жизнью», «знания, учеба», «умение превзойти других, быть первым во всем». Характеристики, отражающие категорию патриотизма, у подавляющего большинства респондентов были отнесены на последние места (табл. 1).

Таблица 1

Рейтинговая оценка категориальных характеристик патриотизма у молодых людей

Ценности	Средний коэффициент
Любовь к Родине	На 13 месте (из 26)
Знание и соблюдение народных традиций	На 17 месте (из 26)
Гордость за свою страну	На 18 месте (из 26)
Готовность к защите Отечества	На 24 месте (из 26)

Сегодня в общественно-политических кругах и научно-образовательной среде созрело и укрепилось понимание роли и значения системы патриотического воспитания в развитии и защите национальных интересов российского государства в новых социально-экономических и геополитических условиях. Стало очевидным, что попытки осуществить какие-либо преобразования, реформы в социально-экономической, политической и любой другой сфере без опоры на фундаментальные духовно-нравственные ценности заведомо обречены на провал. Отсутствие в общественном сознании высших социально значимых ценностей, мотивов, принципов невозможно заменить никакими материальными инвестициями. Как отмечает академик Л. Абалкин, начало нового века ознаменовалось для российского общества историческим вызовом: либо перестать быть Россией, либо возродиться как великая держава, в сочетании критериев экономической целесообразности и духовности [1].

В российскую общественную жизнь, социальную практику возвращается понятие «патриотизм», в гуманитарной сфере актуализировалась проблема воспитания у подрастающего поколения высших духовных и социально-значимых ценностей, значимость которых неоднократно

подчёркивалась в Посланиях Президента РФ В. В. Путина Федеральному собранию РФ.

В 1998 году утверждена Концепция «Военно-патриотическое воспитание молодёжи», разработчиками и исполнителями которой стали Минобороны России, Минобрнауки России, Минкультуры России и МВД России. В настоящее время нормативно-правовое обеспечение патриотического воспитания включает в себя некоторые положения Конституции Российской Федерации и Федеральные законы: от 25.12.2000 № 1-ФКЗ «О Государственном флаге Российской Федерации», от 28.12.2010 № 2-ФКЗ «О Государственном гербе Российской Федерации», от 22.03.2001 № 3-ФКЗ «О Государственном гимне Российской Федерации, от 13.03.1995 № 32-ФЗ «О днях воинской славы и памятных датах России», от 19.05.1995 № 80-ФЗ «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», от 05.04.2013 № 98-ФЗ «О государственной поддержке молодежных и детских общественных объединений», от 28.03.1998 № 53-ФЗ «О воинской обязанности и военной службе», от 30.12.2012 № 76-ФЗ «О статусе военнослужащих», от 10.01.2003 № 15-ФЗ «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», от 9.05.2006 № 68-ФЗ «О почетном звании Российской Федерации "Город воинской славы"», от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации».

Вышел ряд Указов Президента Российской Федерации: от 16.05.1996 № 727 «О мерах государственной поддержки общественных объединений, ведущих работу по военно-патриотическому воспитанию молодежи», от 20.10.2012 № 1416 «О совершенствовании государственной политики в области патриотического воспитания» (с изменениями на 25 июля 2014 года), от 19.12.2012 № 1666 «Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года», от 24.12.2014 № 808 «Основы государственной культурной политики», от 31.12.2015 № 683 «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации до 2020 года».

Приняты постановления Правительства Российской Федерации: от 24.06.2000 № 551 «О военно-патриотических молодежных и детских объединениях», от 11.06.2005 № 422 «О государственной программе "Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2006–2010 годы"», от 05.10.2010 № 795 «О государственной программе "Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 годы"» (в редакции постановления Правительства России от 07.10.2013 № 889), от 29.05.2015 № 996-р «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года», от 30.12.2015 № 1493 «О государственной программе "Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016–2020 годы"».

Приняты ведомственные документы: приказы Минобрнауки России от 13.01.2010 № 18 (ред. от 31.05.2011) «Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению подготовки 040700 «Организация работы с молодежью» (квалификация (степень) «магистр»), от 17.05.2012 № 413 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего (полного) общего образования» [5].

Во многих субъектах Российской Федерации меры по патриотическому воспитанию закреплены на законодательном уровне и реализуются через региональные программы (Алтайский край, Астраханская, Брянская, Воронежская, Свердловская, Новосибирская области и др.) [6].

Анализ нормативно-правовой базы в области патриотического воспитания молодёжи показывает, что преобладают программы, мероприятия которых имеют историко-патриотический и военно-патриотический аспекты, направлены на формирование положительной мотивации у молодёжи к прохождению военной и правоохранительной службы. Вопросы организации и научно-методологического обеспечения духовно-нравственного воспитания и формирования на их основе интегративных качеств патриотического сознания наименее программно проработаны.

Так, например, в законе «О патриотическом воспитании в Воронежской области» разграничиваются понятия «патриотическое воспитание» и «военно-патриотическое воспитание». Патриотическое воспитание в упомянутом выше законе рассматривается как систематическая и целенаправленная деятельность органов государственной власти, связанная с реализацией мероприятий, направленных на развитие и формирование у граждан высокого патриотического сознания,

готовности к выполнению гражданского долга и конституционных обязанностей по защите Отечества; военно-патриотическое воспитание – часть патриотического воспитания, направленного на формирование у граждан готовности к военной службе и развитие связанных с этим прикладных знаний и навыков. Очевидно, что существенных отличий в этих определениях нет и военно-патриотический аспект доминирует [8].

Вместе с тем, как отмечает ряд авторов, «ставка сугубо на военно-патриотические методы воспитания… и ограниченное тематически осмысление прошлого нашей страны обречена на провал. Очевидный пробел призвано заместить гражданско-патриотическое воспитание» [11, с. 48].

Такой устоявшийся вид гражданско-патриотического воспитания, как приобщение к великим деяниям предков через произведения художественного искусства имеет неоценимое значение для формирования целостной личности.

Минобрнауки России приводит следующие наиболее характерные формы и методы патриотического воспитания, использующиеся в образовательных учреждениях Москвы (табл. 2).

Таблица 2

Частотное ранжированное распределение мероприятий, проводимых в школах в целях патриотического воспитания

Формы мероприятий	Удельный вес в общем кол-ве мероприятий в %
Чествование памятных дат, дней военной славы и вахты памяти	54,7
Работа и встречи с ветеранами и героями войны	37,7
Создание школьных музеев боевой и трудовой славы	28,3
Работа военно-патриотических кружков, клубов и т. д.	13,2
Создание школьных музеев боевой и трудовой славы	28,3
Другое	9,4
Деятельность поисковых отрядов по розыску погибших участников войны	3,8

Отмечается, что чаще других мероприятий с целью патриотического воспитания в школьных коллективах проводятся празднование памятных дат, дней военной славы и вахты памяти – 54,7 %. Также достаточно широко распространены работа и встречи с ветеранами и героями войны – 37,7 %. В то же время лишь 31 % респондентов непосредственно вовлечены в мероприятия по патриотическому воспитанию, а 69 % из числа ответивших на этот вопрос не участвуют в ней [14].

Это может свидетельствовать о том, что патриотическое воспитание нередко носит формальный характер и его методы, вероятно, не соответствуют требованиям времени и не вызывают активного отклика у учащихся. К сожалению, современная школа оказалась практически лишенной такого эффективного метода патриотического воспитания школьников, как воздействие через молодежные организации.

В целом состояние работы по патриотическому воспитанию Минобрнауки России оценивается неудовлетворительно. Несмотря на все попытки сделать патриотизм частью государственной идеологии, реальный результат по-прежнему не соответствует желаемому. Система патриотического воспитания в программах не рассматривается как часть системы воспитания вообще, а на государственном уровне отмечается снижение качества знаний выпускников школ не только по истории отечества, но и по русскому языку и русской литературе, собственно представляющих и формирующих духовность, гражданственность и патриотизм [14].

Молодежь не знает классиков литературы, музыки, театра, выдающихся ученых России. Причины этого следует искать в недостаточной степени исследования проблем патриотического воспитания на социально-педагогическом уровне применительно к современным условиям.

Для понимания проблем и дополнительных возможностей развития патриотического воспитания важно исследовать научно-теоретические основы российского патриотизма.

Если обратиться к истории вопроса, то тема патриотизма во все времена занимала особое место не только в духовной жизни общества, но и в политике, культуре и экономике. Уже в «Повести временных лет» и в проповедях Сергия Радонежского она отчетливо выражена в императиве

объединения русских земель как форме проявления государственного патриотизма.

Существует целый ряд трактовок понятия «патриотизм». Само слово «патриотизм» происходит от греч. **patriotes** – соотечественник и **patris** – родина, отечество. Понятие «патриотизм» появилось во времена Французской революции и было заимствовано в Петровскую эпоху из французского языка. В разные эпохи в понятие «патриотизм» вкладывалось различное содержание в зависимости от исторических этапов развития общества [16].

В. И. Даль рассматривает патриотизм через толкование термина патриот: «Патриот – любитель Отечества, ревнитель о благе его, отчизнолюб, отечественник или отчизник. Патриотизм – любовь к Отчизне» [7]. В Словаре русского языка С. И. Ожегова «патриотизм» – это любовь к своему Отечеству, своему народу, преданность им (см. [14]).

На наш взгляд, наиболее точным и важным для определения предлагаемого нами подхода к исследованию понятия «художественно-патриотическое воспитание» является определение, данное философом Н. М. Ильичевым: «Патриотизм – это исторически сложившаяся и диалектически развивающаяся прежде всего на основе материального производства категория социальной философии, в которой отражено положительное отношение людей к своей Родине, включающая патриотическое сознание, деятельность, отношения, организацию и реализующая мировоззренческую, методологическую, коммуникативную, ценностную и другие функции» [9, с. 87].

Из данного определения следует, что патриотизм – это многогранное и многоаспектное явление, представляющее сложный комплекс свойств и характеристик, по-разному проявляющихся на различных уровнях социальной системы и несущее определенный ряд функций. По нашему мнению, в явлении патриотизма довольно близки и взаимообусловлены мировоззренческая и ценностная функции, поскольку мировоззрение представляет собой систему наиболее общих взглядов человека на мир, определяемых именно совокупностью ценностей, выраженных нравственными идеалами, морально-этическими нормами, эстетическими критериями. Таким образом, на уровне субъекта патриотизм может быть рассмотрен как один из компонентов структуры его личности и отнесен к области нравственных чувств и соответствующей ценностной ориентации, что позволяет исследовать это явление на основе аксиологического подхода.

Аксиологический подход предполагает рассмотрение понятия «патриотизм» с точки зрения категории «ценности», поскольку патриотизм интегрирует в своем содержании социальные, духовно-нравственные, культурные и политические компоненты и представляет собой одну из наиболее значимых ценностей в обществах, исторически сформировавшихся, по выражению В. Ульянова – Ленина, в виде «обособленных отечеств» (см. [3]).

Далее, как важнейшая ценностная составляющая духовного богатства личности патриотизм характеризует уровень ее социализации, что является существенным моментом в процессе воспитания патриотического сознания.

В контексте данной статьи мы рассматриваем содержание понятия «ценности» как общепринятый эталон, как выработанные общественным сознанием и содержащиеся в нем абстрактные представления об атрибутах должного в различных сферах социума.

Патриотизм как ценность в разные периоды русской истории рассматривали В. Г. Белинский, А. И. Герцен, С. И. Гессен, Ф. М. Достоевский, Н. А. Добролюбов, Н. Е. Данилевский, И. А. Ильин, Н. М. Карамзин, И. В. Киреевский, А. С. Пушкин, А. Н. Радищев, К. Д. Ушинский, Н. В. Шелгунов и др. Значимый вклад в патриотическое воспитание внесли педагоги, стоящие на позициях национального воспитания, считающие основой воспитания любовь к отечеству: А. А. Мусин-Пушкин, который отразил самобытное русское понимание идеи народности просвещения; В. Н. Сорока-Росинский, рассматривавший возможность патриотического воспитания через национальный фольклор (см. [12]).

Здесь уместно привести слова выдающегося философа И. А. Ильина о том, что истинный патриотизм рождается из духовной природы человека как чувство, уходящее корнями в глубину человеческого бессознательного, любовь к родине должна быть осмыслена как творческий акт духовного самоопределения, «патриотизм всегда инстинктивен... Родина воспринимается именно

живым и непосредственным духовным опытом; человек, совсем лишённый его, будет лишён и патриотизма» [10, с. 228].

Собственно категория «ценности» вошла в терминологию гуманитарных наук начиная с 60-х годов XIX столетия, когда возросло внимание общества к проблемам нравственности и гуманизма, к субъективному фактору в целом. Аксиологический подход применительно к педагогике развивался в работах О. Г. Дробницкого, М. С. Кагана, А. М. Коршунова, В. П. Тугаринова. Поскольку многие авторы рассматривают патриотизм через ценностные ориентации (В. Г. Алексеева, Л. В. Василега, С. Ю. Иванова, Н. А. Левина, В. Н. Мясищев, В. А. Сухомлинский и др.), это позволяет нам сделать вывод о включенности патриотизма в ценностно-смысловую сферу личности.

Так, выдающийся педагог В. А. Сухомлинский писал: «…исключительно важно то, чтобы с детства у человека была духовная жизнь в мире нравственных ценностей – святынь нашей идеологии, нашего отечества, нашей истории, нашего народа… тот, кто живет в мире нравственных ценностей, с малых лет чувствует себя сыном Отечества» [19, с. 119].

Таким образом, ценностные ориентации являются важнейшим компонентом формирующейся личности, определяют нравственные качества, чувства и в значительной степени уровень социализации и патриотического сознания человека. В этом контексте важнейшая роль отводится школе и образовательным учреждениям дополнительного образования, где идет формирование духовно-нравственной основы личности ребенка, развитие его эмоций, мышления, начинается процесс национально-культурной самоидентификации.

Разделяя взгляды основоположников отечественной педагогики в том, что патриотизм воспитывается и выступает в единстве духовно-нравственной и историко-культурной компоненты личности, считаем необходимым обращение к традициям художественно-патриотического воспитания в новых и эффективных формах и методах, соответствующих запросам современной молодежи.

Вопросы, посвящённые роли искусства как средства воспитания и формирования ценностных ориентаций личности, рассматривали А. К. Бруднов, И. М. Власова, И. Н. Ерошенков, И. Кулка, Т. Я. Шпикалова, Б. П. Юсов и др. Общим выводом в исследованиях вышеперечисленных авторов является то, что в сфере художественного воспитания осуществляется приобщение и сохранение народных традиций и культурно-исторического наследия как основы патриотического воспитания [17; 18].

Как утверждает Н. В. Рождественская, художник является носителем национального сознания, этим его творчество и значимо для других эпох и народов. Художник в еще большей степени, чем любой другой человек, несет ответственность за свою судьбу. Стремление, порожденное смыслом, в отличие от активности, возникшей в связи с потребностями, отдает предпочтение творчеству, то есть такому труду, который предполагает вклад в жизнь общества [15].

Художественно-патриотическое воспитание, опирающееся на богатейший потенциал русской культуры и искусства, характерно сильнейшим психоэмоциональным и интеллектуальным воздействием. Рассмотрим эти моменты подробнее.

Важно отметить, что художественное образование помимо деятельностного аспекта, направленного на раскрытие творческих возможностей учащихся в процессе художественной деятельности, имеет выраженный эмоционально-ценностный аспект, связанный с восприятием картины, сценического действия, литературного произведения. Произведения искусства, вобравшие в себя опыт предшествующих и современных цивилизаций, являются могучим источником развития эмоций и чувств человека. «Искусство – совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции», – отмечал Л. С. Выготский [4].

Изучение условий, влияющих на эмоциональное восприятие художественных произведений, особенно важно в педагогике тем, что учащиеся познают мир в форме эмоционально-чувственных и понятийно-образных представлений о нем. Анализ психолого-педагогической литературы позволяет сказать, что наиболее «отзывчивым» периодом в развитии личности к восприятию эмоциональной сферы и нравственных качеств личности является подростковый (отроческий возраст).

Вопросам патриотического воспитания школьников средствами искусства в системе

художественного образования посвящены диссертационные исследования Э. Р. Багдасарова и И. М. Власовой. Отмечается, что психолого-педагогические аспекты развития художественного образования личности в современных условиях наряду с нравственным, эстетическим воспитанием расширяются за счет включения в него патриотического воспитания.

Резервы художественно-патриотического воспитания заключаются в самой сути художественных явлений. По мнению М. К. Мамардашвили, в отличие от логических форм передачи информации, прямо тяготеющих к ясности и конкретизации, художественная образность содержания и формы искусства придает ему почти неисчерпаемый характер. В силу этого нет, и не может быть, однозначного восприятия художественного произведения различными людьми [13].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что средства эмоционального переживания и ценностного отношения могут быть основными опорными компонентами патриотического воспитания личности в процессе художественного образования. Воспитание патриотизма в процессе художественного образования выступает как формирование системы ценностей, отвечающих требованиям общества, достигнутого человечеством уровня культуры и индивидуального развития личности.

На основе анализа философской, социальной, педагогической литературы в качестве рабочего мы предлагаем следующее содержание понятия «**художественно-патриотическое воспитание**» – целенаправленное, систематическое и организованное педагогическое воздействие средствами изобразительного искусства, ориентированное на формирование личности, результаты деятельности которой будут выражаться в усвоении духовно-нравственных и базовых национальных ценностей.

Литература

1. Абалкин Л. Россия: поиск самоопределения: очерки. – М.: Наука, 2005. – 2-е изд., доп. – 464 с.
2. Андреева Л. Возможности технологий социально-культурной анимации в формировании патриотических качеств молодёжи (Результаты опытно-экспериментальной работы) // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2009. – № 3(71). – С. 75–80.
3. Власова И. М. Художественное образование как фактор воспитания патриотизма в старшем юношеском возрасте: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Ростов н/Д., 2005. – 27 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1986. – 3-е изд., – 344 с.
5. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016–2020 годы» [Электронный ресурс]. – URL: http://gospatriotprogramma.ru (дата обращения: 15.10.2016).
6. Гукова И. Н. Политико-правовые аспекты гражданско-патриотического воспитания молодёжи: региональный опыт // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-2. – С. 880.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля [Электронный ресурс]: подгот. по 2-му печ. изд. 1880–1882 годов. – М.: АСТ и др.: 1998. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
8. Ерошенков И. Н. Культурно-воспитательная деятельность среди детей и подростков: учеб. пособ. – М.: ВЛАДОС, 2004. –221 с.
9. Ильичёв И. М. О сущности, содержании и значении патриотизма // Вестн. Рос. филос. об-ва. – 2002. – № 3. – С. 84–92.
10. Ильин И. А. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993. – 368 с.
11. Иноземцев И. В. Путинские наказы как основа патриотического воспитания студентов вузов // Патриотическое воспитание студентов в технических вузах: мат-лы III Междунар. науч.-практ. конф. (г. Воронеж, 26 октября 2012 года). – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т инженер. технологий, 2012. – С. 48–51.
12. История педагогики в России: хрестоматия / под общ. ред. С. Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1986. – 432 с.
13. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – 368 с.
14. Петрова О. Г. Патриотическое воспитание сегодня. Анализ, проблемы, перспективы – М.: АС. Траст, 2009. – 240 с.
15. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. – СПб.: Языковой центр, 1995. – 270 с.
16. Российская педагогическая энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. В. В. Давыдов. – М.: Большая российская энцикл., 1998. – Т. 2: М – Я. – 672 с.

17. Силкина О. С. Дополнительное образование школьников как условие формирования и развития способностей личности // Наука и молодежь XXI века: мат-лы XIV науч.-техн. конф. студентов и аспирантов. Ч. II. Гуманитарные и социально-экономические науки, Новосибирск, 12–13 ноября 2015 года. – Новосибирск: Изд-во СГУПСа, 2016. – С. 189–190.
18. Силкина Н. В. Модель воспитательной деятельности в организациях // Молодежь на пороге XXI века (г. Новосибирск, 30 марта 2000 года). – Новосибирск: Изд-во СГУПСа, 2000. – С. 27–29.
19. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека. – М.: Педагогика 1990. – 288 с.
20. Шалаева С. Л., Шалаев В. П. Либеральный фактор глобального капитализма и западофикации мира // Конфликтология. – 2016. – № 1. – С. 27–52.
21. Шевцова М. М. Содержание учебных дисциплин в патриотическом воспитании обучающихся: образовательные возможности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 35. – С. 221–226.

References

1. Abalkin L. *Rossiya: poisk samoopredeleniya: ocherki [Russia: search for identity: essays on]*. Moscow, Nauka Publ., 2005. 464 p. (In Russ.).
2. Andreeva L. Vozmozhnosti tekhnologiy sotsial'no-kul'turnoy animatsii v formirovanii patrioticheskikh kachestv molodezhi (Rezul'taty opytno-eksperimental'noy raboty) [The enabling technologies of socio-cultural animation in the formation of Patriotic qualities of youth (Results of experimental work)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk state university]*, 2009, no. 3, pp. 75-80. (In Russ.).
3. Vlasova I.M. *Khudozhestvennoe obrazovanie kak faktor vospitaniya patriotizma v starshem yunosheskom vozraste. Avtoref. diss. kand. ped. nauk [Artistic education as a factor of patriotic education in early adulthood. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy]*. Rostov-na-Donu, 2005. 27 p. (In Russ.).
4. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva [Psychology of art]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1986. 344 p. (In Russ.).
5. *Gosudarstvennaya programma "Patrioticheskoe vospitanie grazhdan Rossiyskoy Federatsii na 2016-2020 gody" [The state program "Patriotic Education of Citizens of the Russian Federation for 2016-2020"]*. (In Russ.). Available at: http://gospatriotprogramma.ru/programma%202016-2020/proekt/proekt.php (accessed 15.10.2016).
6. Gukova I.N. Politiko-pravovye aspekty grazhdansko-patrioticheskogo vospitaniya molodezhi: regional'nyy opyt [Political and legal aspects of civil-patriotic education of young: regional experience]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*, 2016, no. 2-2, p. 880. (In Russ.).
7. Dal' V.I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka Vladimira Dalya [Explanatory dictionary of the living great Russian language by Vladimir Dal]*. (In Russ.). Available at: http:\\www.V-dal.ru/ (accessed 17.12.2016).
8. Eroshenkov I.N. *Kul'turno-vospitatel'naya deyatel'nost' sredi detey i podrostkov: uchebnoe posobie [Cultural and educational activity among children and young adults: teaching guide]*. Moscow, VLADOS Publ., 2004. 221 p. (In Russ.).
9. Il'ichev I.M. O sushchnosti, soderzhanii i znachenii patriotizma [On the essence, content and value of patriotism]. *Vestnik Rossiyskogo filosofskogo obshchestva [Bulletin of Russian philosophical society]*, 2002, no. 3, pp. 84-92. (In Russ.).
10. Il'in I.A. *Put' k ochevidnosti [The path to the evidence]*. Moscow, Respublika Publ., 1993. 368 p. (In Russ.).
11. Inozemtsev I.V. Putinskie nakazy kak osnova patrioticheskogo vospitaniya studentov vuzov [Putin's orders as the basis of Patriotic education of University students]. *Patrioticheskoe vospitanie studentov v tekhnicheskikh vuzakh: Materialy III mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Voronezh, 26 oktyabrya 2012 goda) [Patriotic education of students in technical universities: proceedings of the III international scientific-practical conference]*. Voronezh, 2012, pp. 48-51. (In Russ.).
12. *Istoriya pedagogiki v Rossii: khrestomatiya [History of pedagogy in Russia. Reader]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1986. 432 p. (In Russ.).
13. Mamardashvili M. *Kak ya ponimayu filosofiyu [As I understand the philosophy]*. Moscow, Progress Publ., 1992. 368 p. (In Russ.).
14. Petrova O.G. *Patrioticheskoe vospitanie segodnya. Analiz, problemy, perspektivy [Patriotic education today. The analysis, problems, a prospect]*. Moscow, AS. Trast Publ., 2009. 240 p. (In Russ.).
15. Rozhdestvenskaya N.V. *Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of artistic creativity]*. St. Petersburg, Yazykovoy tsentr Publ., 1995. 270 p. (In Russ.).
16. *Rossiyskaya pedagogicheskaya entsiklopediya: v 2 tomah [Russian pedagogic encyclopedia: in 2 volumes]*. Ed. V.V. Davydov. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya Publ., 1998, vol. 2: M-Ya. 672 p. (In Russ.).
17. Silkina O.S. Dopolnitel'noe obrazovanie shkol'nikov, kak uslovie formirovaniya i razvitiya sposobnostey lichnosti [Supplementary education of schoolers as condition for formation and development of individual creative abilities].

Nauka i molodezh' XXI veka. Materialy XIV *mezhdunarodnoy nauchno-tekhnicheskoy konferentsii studentov i aspirantov. Ch. II. Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki, Novosibirsk, 12-13 noyabrya 2015 goda [Science and youth of the XXI century. Proceedings of XIV scientific-technical conference undergraduate and graduate students Part II. humanitarian and socio-economic Sciences, Novosibirsk, November 12-13, 2015]*. Novosibirsk, Siberian State University of Railway Engineering Publ., 2015, pp. 189-190. (In Russ.).

18. Silkina N.V. Model' vospitatel'noy deyatel'nosti v organizatsiyakh [Model of educational activity in organizations]. *Molodezh' na poroge XXI veka [Young people on the threshold of the XXI century]*. Novosibirsk, SGUPSa Publ., 2000, pp. 27-29. (In Russ.).
19. Sukhomlinskiy V.A. *Kak vospitat' nastoyashchego cheloveka [How to educate a real human being]*. Moscow, Pedagogy Publ., 1990. 288 p. (In Russ.).
20. Shalaeva S.L., Shalaev V.P. Liberal'nyy faktor global'nogo kapitalizma i zapadofikatsii mira [Liberal factor of global capitalism and zapadofikation of the world*]. Konfliktologiya [Konfliktologija]*, 2016, no. 1, pp. 27-52. (In Russ.).
21. Shevtsova M.M. Soderzhanie uchebnykh distsiplin v patrioticheskom vospitanii obuchayushchikhsya: obrazovatel'nye vozmozhnosti [Content of education disciplines in patriotic education of students: education opportunities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2016, no. 35, pp. 221-226. (In Russ.).

УДК 378.14

ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА К ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

Бондаренко Анастасия Александровна, старший преподаватель, кафедра народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: reingardtvi@mail.ru

Существующая система подготовки педагогических кадров в области хореографического искусства, отвечающая стратегическим перспективам отечественного образования, в настоящее время требует определённой модернизации. Проблема модернизации образовательной системы заключается в повышение ее качества, интеграции образовательной, научной и практической деятельности, что является одним из приоритетных направлений. Проектирование профессиональной деятельности, умение ориентироваться в нестандартных ситуациях, предвидение последствия ее преобразований для выпускника-хореографа вуза культуры, молодого специалиста, становится важным. Для будущего педагога-хореографа проектирование профессиональной деятельности актуализируется еще и потому, что он должен сформировать это умение у своих обучающихся. Поэтому подготовка педагогов-хореографов должна осуществляться с учетом компетентностного подхода на основе тесной взаимосвязи содержания дисциплин педагогического и профессионального циклов. В будущей профессиональной деятельности способность к самореализации личности поможет студентам успешно решать возникающие профессиональные противоречия и задачи.

Процесс формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической деятельности требует решения профессионального развития педагогов-хореографов системы дополнительного образования, подготовки магистров хореографического профиля на основе преемственности образовательных ступеней.

Ключевые слова: педагог-хореограф, модернизация, профессиональная деятельность, умения, навыки.

THE PROCESS OF FORMATION OF PROFESSIONAL READINESS TEACHER-CHOREOGRAPHER FOR PRACTICE

Paliley Aleksandr Vasilyevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Folk Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

Bondarenko Anastasiya Aleksandrovna, Senior Lecturer, Department of Folk Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: reingardtvi@mail.ru

The existing system of training the pedagogical personnel in the field of choreographic art, which corresponds to the strategic prospects of domestic education, now requires some modernization. The problem of modernization of the educational system is to improve its quality, to integrate educational, scientific and practical activities, which is one of the priority areas. Design of professional activity, ability to navigate in non-standard situations, anticipate the consequences of its transformation, for the graduate choreographer of the higher education as the young specialist's culture becomes important. For the future teacher-choreographer, the design of professional work is actualized also because he must form them among his students. Therefore, training the teachers-choreographers should be carried out taking into account the competence approach on the basis of close interrelation of the content of the disciplines of pedagogical and professional cycles. In the future professional activity, the ability to self-realization of personality will help students successfully solve emerging professional contradictions and tasks.

The process of forming the professional readiness of the teacher-choreographer for practical activities requires the decision of the professional development of the teachers-choreographers of the additional education system, preparation of masters of the choreographic profile on the basis of the continuity of the educational stages.

Keywords: teacher-choreographer, modernization, quality, process, professional experience and skills.

Основы формирования профессиональной готовности к практической деятельности педагогов-хореографов в вузах культуры являются одним из важнейших направлений высшего образования на современном этапе. Состояние образовательного хореографического опыта в России показывает, что сегодня профессиональное становление педагога-хореографа в вузах культуры рассматривается как приоритетное. В связи с этим необходимы: инновационный подход к организации образовательного процесса в вузе на основе Государственного образовательного стандарта, разработанной образовательной программы в области хореографического искусства, качественная подготовка творческих специалистов, квалифицированных педагогов-хореографов соответствующего уровня и профиля, конкурентоспособных на рынке труда.

Основные задачи профессиональной подготовки представлены в Федеральной программе развития образования в России на 2016–2020 годы, целью которой является обеспечение доступности качественного образования, соответствующего требованиям инновационного социально ориентированного развития Российской Федерации, и которая указывает на необходимость ориентации образовательных учреждений на конечный результат, обеспечение более полного соответствия их деятельности потребностям рынка труда, что требует расширения профессиональной подготовки специалиста [4]. Профессиональная подготовка педагогов-хореографов для современной социально-культурной сферы становится важным аргументом для развития механизмов и технологий содержания и качества образования.

Формирование и развитие специалиста, поиск новых подходов к профессиональной подготовке педагогов-хореографов – актуальная задача высшей школы. В основе ее решения не только передача необходимых знаний, умений, навыков, а, прежде всего, воспитание профессионала, понимающего назревшие проблемы практики и способного их решать.

Вопросы становления профессионального специалиста-педагога хореографа систематически обсуждаются на Всероссийских научно-практических, методических конференциях вузов культуры России, публикуются научные статьи в

сборниках, то есть теоретические и практические аспекты данной проблемы в настоящее время приобрели универсальный характер. Изучению и поиску новых подходов к профессиональной подготовке специалистов в системе профессионального образования, в том числе к подготовке педагогов-хореографов, посвящены многочисленные социологические (О. И. Генисаретский, М. Г. Мерзляков, З. Ф. Мазур, и др.), психологические работы (Е. С. Заир-Бек, Г. Л. Ильина, В. В. Краевского, и др.) [6; 10; 11], педагогические труды (В. С. Безрукова, Н. В. Костюк, В. М. Монахов и др.) [8].

Представленные работы, раскрывающие основы профессионального обучения студентов, обозначающие значение творчества и духовности в профессиональном развитии личности, являются основой нашего исследования в области профессиональной подготовки педагогов-хореографов с применением эффективных технологий и моделей обучения специалиста.

Наряду с достоинствами эффективных технологий подготовки специалистов, о которых авторы пишут в своих работах, необходимо отметить отсутствие не менее важного качества формирования и развития хореографической педагогики, а именно – повышение эффективности формирования личностных и профессионально-творческих качеств выпускников в области хореографического искусства.

Таким образом, назрела необходимость совершенствования процесса формирования профессиональной готовности педагога-хореографа, в связи с возросшими объективными требованиями современного общества к повышению уровня профессиональной компетентности специалиста-хореографа, изменения сложившейся модели подготовки специалиста в вузах культуры и искусств.

Настоящая работа имеет целью теоретически обосновать содержание профессиональной подготовки педагога-хореографа в вузе культуры к практической деятельности, выявить педагогические условия формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к работе в учреждениях культуры и образования.

В институте хореографии Кемеровского государственного института культуры ведется подготовка специалистов по следующим направлениям: 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль подготовки «балетмейстерское творчество», 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль подготовки «артист-танцовщик ансамбля народного (современного) танца, педагог-репетитор», 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль подготовки «руководитель любительского хореографического коллектива». Анализ видов профессиональной деятельности выпускников, в число которых входят и педагогические: репетиторско-педагогическая (хореографическое исполнительство), педагогическая (хореографическое искусство, народная художественная культура) раздела IV «характеристика профессиональной деятельности выпускников, освоивших программу бакалавриата» Государственных образовательных стандартов высшего образования, дает возможность установить единство содержания приведенных направлений [13]:

- в области формирования профессиональных знаний, умений и навыков, потребности творческого отношения к процессу хореографического обучения, качеству овладения навыками и усвоению знаний;

- в области осуществления процесса обучения и воспитания в организациях, осуществляющих образовательную деятельность, хореографических коллективах.

- в области планирования и организации учебно-воспитательного процесса, опираясь на традиционные и авторские процессы подходы и модели обучения, воспитания, систематического повышения уровня профессиональной квалификации;

- в области формирование системы контроля качества образования в сфере хореографического исполнительства в соответствии с требованиями образовательного процесса, оценки потенциальных возможностей обучающихся, выстраивании на этой основе индивидуально-ориентированной стратегии обучения.

- в области создания благоприятных психолого-педагогических условий для успешного личностного и профессионального становления обучающихся.

Приведенные направления профессиональной деятельности определяют потребность будущего педагога-хореографа в творческом отношении к процессу хореографического обучения, осознанное принятие будущим специалистом знаний, развитие умений и активное включение их в практику.

Результаты анализа направлений профессиональной деятельности выпускника-хореографа показывают нам, что педагог-хореограф – это высококвалифицированный специалист в области танцевального искусства. Кроме отличной физической подготовки и умений методически грамотно организовать учебно-педагогический процесс с обучающимися, педагогу необходимо знать: методологию постановки хореографического произведения; историю отечественного и зарубежного хореографического искусства, музыкальную грамоту, сценографию, историю костюма. Также педагог не только должен знать методику преподавания классического, народно-сценического, русского, современного танца, но и владеть современными знаниями педагогики.

Содержание вышеперечисленных дисциплин ориентировано прежде всего на приобретение студентами профессиональных компетенций в области хореографической деятельности:

- балетмейстер-педагог должен быть высокоэрудированным специалистом, который не только владеет профессиональными секретами хореографического искусства, но и разбирается в смежных видах искусства: драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе;

- педагог-хореограф как художник должен мыслить хореографическими образами, особенно должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии.

- педагог-хореограф должен обладать коммуникативными и организаторскими способностями, которые важны как в учебно-воспитательной, так и в концертной деятельности творческого коллектива.

Описанные компетенции акцентируют внимание прежде всего на совершенствовании профессиональной подготовки педагога-хореографа как балетмейстера, руководителя любительского хореографического коллектива, педагога по направлению учебно-воспитательной и концертной деятельности творческого коллектива, изменении его образа и формировании готовности к работе в условиях образовательных программ детских школ искусств, центров эстетического воспитания, детских и взрослых творческих коллективов учреждений культуры и образования.

Практика показывает, что не все выпускники педагоги-хореографы в период учебы в вузе профессионально осваивают планирование и организацию учебно-воспитательного процесса, могут выстраивать модели обучения, воспитания, индивидуально-ориентированные стратегии обучения и воспитания. Об этом свидетельствуют итоги заседаний круглых столов с участием работодателей, педагогов-хореографов, руководителей любительских хореографических коллективов, проводимых на базе института хореографии. Проблемы профессиональной подготовки в вузах культуры в области формирования профессиональной готовности педагога-хореографа рассматриваются на научно-практических, методических конференциях студентов и преподавателей.

Одной из обсуждаемых проблем круглых столов и конференций является нарастающая потребность в непрерывном образовании профессионально-творческого становления личности педагога-хореографа.

В настоящее время решение проблемы профессиональной подготовки специалистов педагогов-хореографов в системе непрерывного образования института хореографии носит постоянный характер, поскольку она ориентирована на повседневные текущие задачи, связанные с реформой образования в целом, модернизацией дидактических средств по овладению техническими элементами народной, современной, классической хореографией, композицией танца, затрагивает общекультурные, нравственные и эстетические аспекты. Организована непрерывная профессиональная подготовка специалистов: мастер-классы по видам танца в рамках Международного конкурса «Неделя танца», двухгодичные, годичные и двухнедельные курсы повышения квалификации, летние танцевальные школы и др. С этой целью преподавателями института хореографии разработаны, обоснованы и внедрены в педагогическую практику методологические и теоретические основы подготовки преподавателей хореографических дисциплин ДШИ, учреждений дополнительного образования, руководителей любительских хореографических коллективов, которые включены в содержание непрерывного образования.

Реализуемые на практике методологические и теоретические основы педагогического процесса обеспечивают его личностно-деятельностную ориентацию, учитывают логику непрерывного образования, нацелены на создание профессионально ориентированной учебной среды под-

готовки педагога-хореографа, обеспечивающей достижение высокого уровня профессиональной компетенции [9].

Обучение педагогов-хореографов на базе института хореографии в рамках непрерывного образования расширяют связи с образовательными учреждениями дополнительного образования, любительскими коллективами обеспечивающими профессиональную подготовку обучающихся, в дальнейшем выпускников, которые становятся абитуриентами нашего института.

Вторая, не менее важная проблема – практическое взаимодействие института хореографии и учреждений образования и культуры в области хореографического образования.

Современный уровень развития высшего, среднего и дополнительного образования позволяет предложить слушателям и партнерам по курсам повышения квалификации такую программу комплексного обучения, в которой была бы предоставлена возможность познакомиться с новейшими направлениями в области хореографии, преподавания теории и методики обучения, а также практических посещений занятий по различным видам хореографического искусства, индивидуальных консультаций со специалистами в области хореографии. В целях практического взаимодействия при реализации вышеперечисленных задач используются следующие формы и методы сотрудничества, проверенные многолетним опытом: обмен учебными планами и программами, учебно-методическими пособиями, а также их совместная разработка, приглашение преподавателей ДШИ, руководителей коллективов, работодателей на итоговые открытые уроки-экзамены преподавателей по циклам специальных дисциплин, участие преподавателей и обучающихся выпускных хореографических классов ДШИ в проведении научно-практических конференций, подготовка публикаций по проблемам хореографического образования, прохождение стажировки по избранным специальностям в области хореографического искусства.

Третья, не менее важная обсуждаемая проблема – совершенствование психолого-педагогической подготовки педагога-хореографа.

Также решение этой проблемы имеет важное значение в разработке модели оценки знаний, умений, понимания студентами хореографического вуза формы и содержания цикла дисциплин психолого-педагогического направления, позволяющих будущему педагогу-хореографу оптимально усваивать содержание учебного материала.

Кроме того, необходимо помнить о важности специальной подготовки педагога-хореографа по овладению навыками педагогической работы в жанре танцевального искусства как с детским, так и со взрослым хореографическим коллективом в аспекте овладения процессом обучения и воспитания обучающихся.

Деятельность педагога-хореографа при освоении форм и методов обучения хореографическим дисциплинам может быть осмысленной и эффективной тогда, когда хореографы будут понимать художественное значение и ценность, которые несут в себе пластические элементы классического, народно-сценического, современного танца, когда учебная программа, строящаяся на основе освоения и усвоения пластического языка, реализуется на информационном, аналитическом, эвристическом уровнях.

Таким образом, система подготовки педагогических кадров в области хореографического искусства, процесс формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической деятельности заключается в следующем:

1. Процесс формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической работе выстраивается с учетом современных условий хореографической деятельности в учреждениях культуры и образования.

2. Образовательная среда представляет собой совокупность педагогических условий, обеспечивающих единство психолого-педагогической и профессиональной подготовки педагогов-хореографов.

3. Профессионально значимые качества будущего педагога-хореографа уточнены и конкретизированы. В их числе: самостоятельность, эмоциональная устойчивость, знания, умения и навыки, способствующие осуществлению практической деятельности в коллективе.

4. Педагогические и психологические аспекты профессиональной готовности будущего педагога-хореографа сопряжены с требованиями практической работы с участниками детских танцевальных коллективов.

Представленный анализ позволяет утверждать, что подготовка педагогов-хореографов

должна осуществляться на основе тесной взаимосвязи содержания дисциплин педагогического и профессионального циклов с учетом компетентностного подхода. Способность к самореализации личности в будущей профессиональной деятельности поможет студентам успешно решать возникающие профессиональные противоречия и задачи.

Вместе с тем, проведенный анализ процесса формирования профессиональной готовности педагога-хореографа к практической деятельности не отражает всех компонентов подготовки педагогов-хореографов к решению профессиональных задач и не претендует на исчерпывающее решение всего вопроса. Дальнейшей разработки требуют вопросы профессионального развития педагогов-хореографов системы дополнительного образования, подготовка магистров хореографического профиля на основе преемственности образовательных ступеней.

Литература

1. Абдуллина О. А. Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1984. – 208 с.
2. Асадуллин Р. М. Новые ориентиры развития профессионального образования: моногр. – Уфа: Вагант, 2008. – 132 с.
3. Беляева Л. А. Роль психологии в профессиональной подготовке современного учителя // Интеграционные процессы и проблемы междисциплинарного взаимодействия в современной науке: мат-лы междунар. науч. конф., 16–17 ноября 2006. – Томск, 2006. – С. 172–186.
4. Богачева Ю. В. Формирование профессиональной готовности к практической деятельности педагогов-хореографов в вузах культуры и искусств: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. – М.: МГУКИ, 2007. – 32 с.
5. Громов Ю. И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе // Основы подготовки специалистов-хореографов: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 543 с.
6. Заир-Бек Е. С. Подготовка специалистов в области образования к участию и использованию международных программ оценки качества образования для всех: национальное / под ред. Г. А. Бордовского. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2006. – 63 с.
7. Ивлева Л. Д. Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе. – Челябинск: ЧГАКИ, 2002. – 16 с.
8. Костюк Н. В. Педагогика профессионального образования: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – 137 с.
9. Костюк Н. В. Подготовка педагогов к реализации комплекса современных образовательных технологий формирования готовности выпускников профессиональных образовательных организаций к инновационной деятельности // Профессиональное образование в России и за рубежом. – Кемерово, 2014. – № 4 (16). – С. 92–95.
10. Краевский В. В. Основы обучения. Дидактика и методика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2007. – 352 с.
11. Митакович Л. А. Подготовка бакалавров художественного образования по профилю «Хореографическое искусство» к решению профессиональных задач: дис. … канд. пед. наук: 13.00.08. – Уфа: Башкир. гос. пед. ун-т, 2010. – 212 с.
12. Современные образовательные технологии: учеб. пособие / кол. авт.; под. ред. Н. В. Бордовской. – М.: КНОРУС, 2010. – 432 с.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования третьего поколения по направлению «Хореографическое искусство», степень магистр. – М., 2008. – 40 с.
14. Цыпин Г. М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2010. –128 с.

References

1. Abdullina O.A. *Obshchepedagogicheskaya podgotovka uchitelya v sisteme vysshego pedagogicheskogo obrazovaniya. Uchebnoe posobie dlya studentov pedinstitutov [General pedagogical training of the teachers in the system of higher pedagogical education. Tutorial]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1984. 208 p. (In Russ.).
2. Asadullin R.M. *Novye orientiry razvitiya professional'nogo obrazovaniya [New guidelines for the development of professional education]*. Ufa, Vagant Publ., 2008. 132 p. (In Russ.).

3. Belyaeva L.A. Rol' psikhologii v professional'noy podgotovke sovremennogo uchitelyathe [Role of psychology in the professional training of the modern teacher]. *Integratsionnye protsessy i problemy mezhdistsiplinarnogo vzaimodeystviya v sovremennoy nauke. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 16-17 noyabrya 2006 [Integration processes and problems of interdisciplinary interaction in modern science. Materials of international scientific conferences on November 16-17, 2006]*. Tomsk, 2006, pp. 172-186. (In Russ.).
4. Bogacheva Yu.V. *Formirovanie professional'noy gotovnosti k prakticheskoy deyatel'nosti pedagogov-khoreografov v vuzakh kul'tury i iskusstv. Avtoreferat Diss. dokt. ped. nauk [Formation of professional readiness for practice teachers-choreographers in the universities of culture and arts. Author's abstract of Dr. ped. sci. diss.]*. Moscow, 2007. 32 p. (In Russ.).
5. Gromov Yu.I. Rabota pedagoga-baletmeystera v detskom khoreograficheskom kollektive [Work of the teacher-choreographer in the children's choreographic collective]. *Osnovy podgotovki spetsialistov-khoreografov. Uchebnoe posobie [Basis of preparation of specialists-choreographers. Tutorial]*. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2006. 543 p. (In Russ.).
6. Zair-Bek E.S. *Podgotovka spetsialistov v oblasti obrazovaniya k uchastiyu i ispol'zovaniyu mezhdunarodnykh programm otsenki kachestva obrazovaniya dlya vsekh: natsional'noe [Training in the field of education for participation and use of international assessment programmes quality education for all: national vision]*. Ed. by G. A. Borovskoy. St. Petersburg, RGPU Publ., 2006. 63 p. (In Russ.).
7. Ivleva L.D. *Rukovodstvo vospitatel'nym protsessom v samodeyatel'nom khoreograficheskom kollektive [Management of educational process in Amateur choreographic collectives]*. Chelyabinsk, ChGAKI Publ., 2002. 16 p. (In Russ.).
8. Kostyuk N.V. *Pedagogika professional'nogo obrazovaniya. Uchebnoe posobie [Pedagogy of professional education. Tutorial]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2016. 137 p. (In Russ.).
9. Kostyuk N.V. Podgotovka pedagogov k realizatsii kompleksa sovremennykh obrazovatel'nykh tekhnologiy formirovaniya gotovnosti vypusknikov professional'nykh obrazovatel'nykh organizatsiy k innovatsionnoy deyatel'nosti [Preparation of teachers for the implementation of a complex of modern educational technologies for the formation of readiness of graduates of professional educational organizations for innovative activities]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional education in Russia and abroad]*. Kemerovo, 2014, no. 4 (16), pp. 92-95. (In Russ.).
10. Kraevskiy V.V. *Osnovy obucheniya. Didaktika i metodika. Ucheb. posobie [Bases of learning. Didactics and methodology. Tutorial]*. Moscow, Akademiya Publ., 2007. 352 p. (In Russ.).
11. Mitakovich L.A. *Podgotovka bakalavrov khudozhestvennogo obrazovaniya po profilyu "Khoreograficheskoe iskusstvo" k resheniyu professional'nykh zadach. Avtoreferat Diss. dokt. ped. nauk [Training of bachelors of art education on the profile of "Choreographic art" to the solution of professional problems. Author's abstract of Dr. ped. sci. diss.]*. Ufa, 2010. 212 p. (In Russ.).
12. *Sovremennye obrazovatel'nye tekhnologii. Uchebnoe posobie [Modern educational technology. Tutorial]*. Ed. by N.V. Bordovskaya. Moscow, KNORUS Publ., 2010. 432 p. (In Russ.).
13. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego professional'nogo obrazovaniya tret'ego pokoleniya po napravleniyu "Khoreograficheskoe iskusstvo", stepen' magistr [Federal state educational standard of higher professional education of the third generation in the direction "Choreographic art", master's degree]*. Moscow, 2008. 40 p. (In Russ.).
14. Tsypin G.M. *Stsenicheskoe volnenie i drugie aspekty psikhologii ispolnitel'skoy deyatel'nosti. Uchebnoe posobie [Stage anxiety and other aspects of the psychology of performing activities. Tutorial]*. Moscow, Muzyka Publ., 2010. 128 p. (In Russ.).

УДК 37

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ

Устимова Ольга Владимировна, старший преподаватель кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olgaustimova@yandex.ru

В статье рассматриваются основные подходы к изучению организационно-педагогических условий, способных повысить качество подготовки специалистов сферы культуры, потребность в которых все больше ощущается на рынке труда. Актуализация данной темы приводит к необходимости управления процессом качественной подготовки специалистов сферы культуры через изменение существующих условий. Общая тенденция развития образования в мире характеризуется новым этапом образовательной активности и переходом к качественно новым формам управления образованием, в частности, к оценке качества как основе метода обратной связи, имеющей значительные преимущества по сравнению с директивным управлением. В процессе оценки качества подготовки специалистов сформирован многосубъектный потребитель и постановщик целей образования: академическое сообщество, работодатель, общество, обучающийся. Каждый из субъектов отличается своими представлениями о качественном образовании. Для их практической реализации созданы различные инструменты объективной оценки научного и образовательного потенциала. Данная практика охватывает всех субъектов образовательной деятельности, однако обучающиеся практически не участвуют в образовательном процессе в указанном качестве. К решению проблемы качества подготовки специалистов сферы культуры привлекаются работодатели, но наиболее заинтересованная в качестве приобретаемых услуг сторона – обучающиеся – не имеют инструментов влияния, закрепленных в организационно-педагогических условиях, что обуславливает необходимость их разработки и обоснования.

Ключевые слова: качество, качество образования, организационно-педагогические условия, специалисты сферы культуры.

ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS OF TRAINING THE SPECIALISTS IN THE SPHERE OF CULTURE

Ustimova Olga Vladimirovna, Senior Lecturer, Department of Management and Economics of Social and Cultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olgaustimova@yandex.ru

The article deals with the creation of organizational and pedagogical conditions capable of improving the quality of training the specialists in the sphere of culture, the need for which is increasingly felt in the labor market. The actualization of this topic leads to the need to manage the process of quality training the specialists through changing the existing conditions. The general trend in the development of education in the world is characterized by a new stage of educational activity and the transition to qualitatively new forms of education management, in particular, to quality assessment, as the basis of the feedback method, which has significant advantages in comparison with directive management. In the process of assessing the quality of training the specialists, a multi-subject consumer and goal-setter of education are formed: the academic community, employer, society, trainee. Each of the subjects differs in its ideas about quality education. For their practical implementation, various tools for the objective assessment of the scientific and educational potential have been created. This practice covers all subjects of educational activity, however, students practically do not participate in the educational process in this capacity. To solve the problem of the quality of education, employers are involved, but the party most interested in the quality of the acquired services is the students who do not have the instruments of influence fixed as one of the organizational and pedagogical conditions for the quality training the specialists in the sphere of culture, which necessitates their development and justification.

Keywords: quality, quality of education, organizational and pedagogical conditions, specialists in the field of culture.

На современном этапе социально-экономического развития формирование высокого уровня подготовки специалистов сферы культуры является одной из приоритетных задач культурной политики государства [4]. Повышение качества реализации образовательного процесса способствует повышению конкурентоспособности страны. При этом перемены в образовании должны на несколько шагов опережать политические и экономические изменения в обществе, чтобы последние были направленными, эффективными и имели системный характер. Образование, особенно высшее, представляет собой подсистему, где модернизируются базовые характеристики нового состояния современного общества [6]. Современный вуз выступает в роли субъекта рынка, и, следовательно, на него распространяются все закономерности рыночной экономики. Итогом работы вуза являются качества выпускника вуза, обеспечивающие ему успешную деятельность в избранной сфере профессиональной деятельности по завершении освоения образовательных программ высшего образования [5]. Актуальность обоснования и реализации организационно-педагогических условий формирования качества подготовки специалистов вузов культуры обусловлена современными тенденциями взаимодействия общества и образования [2]. К ним относятся: автономия учреждений и организаций в решении вопросов организации и обеспечения образовательного процесса; диверсификация содержания и форм образования; рост мобильности студентов и профессорско-преподавательского состава; интернационализация образования. Эти факторы обуславливают необходимость изменения существующих организационно-педагогических условий качества подготовки специалистов сферы культуры и определяют специфику структурирования системы высшего образования в данной области.

Увеличение числа высококвалифицированных специалистов, создание объектов интеллектуальной собственности, повышение общего уровня культуры и образованности населения, в свою очередь, актуализируют способность обучающихся к эффективному использованию знаний, умений и компетенций. При этом образование правомерно рассматривать как общественное и личное благо и как услугу. Во втором случае речь в общем виде идет о достижении запланированных результатов образования, выгода от приобретения которых распределяется между индивидом, государством и работодателем. Для академического сообщества приоритетным показателем качества образования является его культуросообразность. Для работодателя образование качественное, если подготавливает компетентного работника. Для общества качество образования отражается в личности, способной к эффективному социальному жизнетворчеству. Для обучающихся образование качественное, если оно соответствует развитию его личности и профессиональной карьере.

Несмотря на специфичность образовательных услуг, оказываемых вузом населению, они все более приобретают черты товара, предлагаемого на рынке. В связи с этим обеспечение качества образовательных услуг на базовом уровне должно быть не только соответствующим по реализуемому направлению подготовки или специальности, но и в определенной мере превосходящим уровень требований и федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС), и профессиональных стандартов (ПС).

Кроме того, развитие интеллектуального потенциала страны в значительной степени зависит именно от качества получаемого образования. Создание системы оценки качества образования, которая обеспечит общество надежной информацией о состоянии развития системы образования, становится объективной необходимостью для совершенствования управления качеством образования, то есть для корректировки содержания образования, совершенствования образовательного процесса и, если необходимо, изменения направления политики, проводимой в области образования.

Оценка качества образования соответствует модели развития, принятой многими странами мира. В ней ведущим становится закон опережающего развития качества человека, качества образовательных систем в обществе и качества общественного интеллекта. Качество образования и качество интеллектуальных ресурсов становятся главными геополитическими факторами в мире [6]. Обратимся к более подробному изучению ключевой дефиниции нашего исследования – «качеству образования».

Качество образования стало предметом широкого обсуждения в 60-е годы XX века в связи с осознанием кризиса образования. Первоначально вопросы качества образования обсуждались в рамках общей квалиметрии. Приложение достижений общей квалиметрии привело к появлению многочисленных работ, в которых основное внимание уделялось задачам оценки качества различных компонентов процесса обучения (С. И. Архангельский, В. П. Беспалько, Е. В. Спирев и др.). Острый интерес к данной проблеме, выразившийся в большом количестве опубликованных работ по вопросам качества образования, проявился после того, как научное сообщество осознало необходимость реформирования существующей системы образования. Этот процесс, инициированный социально-экономическими преобразованиями в конце 80-х – начале 90-х годов XX века не утратил своей интенсивности до сих пор. При этом нужно иметь в виду, что в работах, как правило, выделяются лишь отдельные аспекты или компоненты такого интегрированного понятия, как качество образования (В. И. Байденко, Х. Ван дэ Вэн, В. А. Зернов, И. А. Зимняя, Л. В. Ишкова, В. А. Кальней, Г. С. Ковалева, Е. Е. Кузьмина, Н. А. Селезнева и др.). В этот период стали появляться фундаментальные исследования, в которых качество образования рассматривается как социально-системное качество, связывающее образование со всеми сферами социальной практики (М. М. Поташник, С. И. Плаксий, А. И. Субетто и др.).

В последней четверти XX века проблема качества подготовки специалистов сферы культуры получила многостороннее освещение в научной литературе. Социально-культурный подход как направление научного познания социальных процессов (В. Г. Афанасьев, С. И. Кон, А. В. Мудрик и др.); методология социально-культурного подхода (Ю. М. Резник, Н. И. Лапин, В. А. Ядов и др.); положения культурологического подхода к анализу педагогических явлений (И. Е. Видт, Л. С. Выготский, М. М. Бахтин, Е. В. Бондаревская, И. Ф. Исаев, В. И. Максакова и др.); социально-культурный характер образования и педагогической деятельности (А. Л. Андреев, М. В. Болина, Г. И. Гайсина, М. Е. Дуранов, Л. Б. Зубанов, Л. А. Челпанов, Г. Н. Щедровицкий и др.) довольно широко представлены в работах исследователей [3].

Анализ состояния разработанности выбранной нами темы позволяет констатировать, что данная проблема продолжает оставаться востребованной среди исследователей, которые, в свою очередь, с разных позиций раскрывают вопросы качества подготовки специалистов, в том числе для сферы культуры. Совершенствование процесса управления качеством подготовки специалистов сферы культуры является одним из приоритетных среди других управленческих аспектов, потому что результатом управленческого воздействия на процесс повышения качества профессионального образования в вузе культуры является создание организационно-педагогических условий, необходимых для успешной образовательной деятельности. Однако, на наш взгляд, процесс формирования организационно-педагогических условий качества подготовки специалистов сферы культуры остается еще не раскрытым в полной мере, несмотря на частое употребление термина «организационно-педагогические условия» в публикациях и диссертационных исследованиях.

Анализ исследований по рассматриваемой проблеме позволяет выделить некоторые признаки понятия «организационно-педагогические условия»:

1. Совокупность объективных возможностей содержания, форм, методов и материально-пространственной среды, направленных на решение поставленных задач (А. Я. Найн).

2. Совокупность взаимосвязанных и взаимообусловленных обстоятельств процесса деятельности (В. И. Андреев).

3. Условия, обеспечивающие наиболее эффективное протекание процессов и явлений, отражающие упорядоченность и целесообразность их существования (В. А. Сластенин, Т. А. Стефановская).

4. Условия, представляющие собой единство субъективного и объективного, внутреннего и внешнего, сущности и явления (В. А. Загвязинский, А. А. Орлов).

5. Условия, выражающие отношение предмета к окружающим его явлениям, без которых он существовать не может (И. Т. Фролов).

6. Условия, выполняющие роль правил, обеспечивающих нормальное протекание деятельности (О. А. Удотова) [1].

Указанные признаки позволяют сформулировать следующее определение сущности понятия «организационно-педагогические условия»: совокупность внешних обстоятельств реализации функций управления и внутренних особенностей образовательной деятельности вуза, обеспечивающих сохранение целостности, полноты образовательного процесса, его целенаправленности и эффективности.

При рассмотрении организационно-педагогических условий управления качеством подготовки специалистов можно выделить три составляющие этого процесса: нормативную, процессуально-технологическую и гуманистическую.

К нормативной составляющей организационно-педагогических условий внутривузовского управления мы относим наличие:

- законодательной, нормативно-правовой базы и организационно-распорядительной документации, регламентирующей содержание образовательной деятельности в вузе;
- программы сбора и анализа информации для диагностики (самообследования) работы учебных подразделений вуза с целью оперативного реагирования субъектов образовательного процесса на полученные результаты деятельности.

К процессуально-технологическим условиям мы отнесли:

- обеспечение качества образовательных программ и их содержания (выполнение соответствия содержания образовательных программ, учебных планов, учебной и методической литературы требованиям ФГОС ВО);
- повышение качественных показателей потенциала кадрового состава учебных подразделений вуза;
- формирование достаточного ресурсного обеспечения учебного процесса (информационного, учебного и научно-методического, материально-технического и финансового);
- повышение качества образовательных технологий: внедрение самоуправляемого (индивидуализированного обучения) с учетом различных возрастных категорий обучающихся, применение инновационных образовательных (развивающих педагогических), информационных технологий и Интернета;
- использование инновационных форм и методов организации образовательного процесса;
- обеспечение непрерывности, последовательности и преемственности профессионального образования в течение всей жизни;
- повышение качества оценочных технологий: реализация системного мониторинга качества образования в вузе (поэтапный контроль качества и глубины знаний студентов);
- внутривузовское, межвузовское и международное сотрудничество;
- создание адекватных современным требованиям социально-бытовых условий.

К гуманистической составляющей организационно-педагогических условий относим:

- создание внутренней мотивации коллектива образовательного учреждения к повышению качества образовательной деятельности вуза;
- повышение ценностных ориентаций и мотивации абитуриентов к получению высшего образования;
- повышение ценностных ориентаций и мотивации студентов к формированию достаточного уровня социализации (социальных компетенций) и профессиональной подготовки (профессиональных компетенций);
- повышение уровня эмпатической культуры и толерантности у субъектов образовательного процесса;
- применение принципов рефлексивного управления учебной деятельностью студентов;
- учет индивидуально-личностных характеристик студентов.

Анализируя сущность процесса становления специалиста сферы культуры, следует отметить, что данный процесс рассматривается как результат его образования и самообразования, то есть как индивидуальный путь развития личности обучающегося. Следовательно, обучающиеся являются, с одной стороны, потребителями образования как услуги и блага, с другой стороны – поставщиками собственных знаний, умений и компетенций работодателю. В связи с этим возникает необходимость расширения набора позиций обучающихся: они переходят в статус субъекта не только собственного образования и профессионального становления, но и управления качеством получаемого образования. Сформирован субъект-потребитель, представленный рядом позиций, что позволяет ему оценивать разные аспекты качества получаемого образования.

В настоящее время созданы различные формы контроля (в том числе в виде авторитетных наблюдательных советов) и оценки научного и образовательного потенциала вуза, охватывающие субъектов образовательной деятельности. К решению этой проблемы привлекаются работодатели, а обучающиеся практически не участвуют в оценке качества подготовки в вузе. Они не имеют инструментов влияния, закрепленных в содержании организационно-педагогических условий качества подготовки специалистов сферы культуры. Это обусловливает необходимость разработки форм такого участия и соответствующих инструментов, что и является предметом нашего дальнейшего исследования и будет представлено в последующих публикациях.

Литература

1. Демидова Г. А. Организационно-педагогические условия формирования лидерского потенциала менеджера социально-трудовой сферы в рефлексивной среде дополнительного профессионального образования [Электронный ресурс] // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии: сб. ст. по матлам XXI Междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2012. – URL: https://sibac.info/conf/pedagog/xxi/29759.
2. Кудрина Е. Л., Гук А. Г. Потребность работодателей в специалистах сферы культуры и удовлетворенность потребителей качеством образовательных услуг // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22, т. 1. – С. 158–165.
3. Никокошева Н. Г. Некоторые подходы к определению понятия «качество образования» // Педагогическое образование в России. – 2008. – № 2. – С. 27–34.
4. Пономарев В. Д., Шунков А. В. Социально-культурная деятельность: государственная культурная политика и качество профессионального образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37, т. 2. – С. 175–184.
5. Устимова О. В., Чекалина Т. А., Кагакина Е. А. Синергетические основания формирования компетенций и качество образования: постановка проблемы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 17, т. 2. – С. 105–109.
6. Факторович А. А. Ценностно-мотивационное управление качеством в вузе. – М., 2012. – 64 с.

References

1. Demidova G.A. Organizatsionno-pedagogicheskie usloviya formirovaniya liderskogo potentsiala menedzhera sotsial'no-trudovoy sfery v refleksivnoy srede dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya [Organizational and pedagogical conditions for the formation of the leadership potential of the manager of the social and labor sphere in the reflexive environment of additional professional education]. *Lichnost', sem'ya i obshchestvo: voprosy pedagogiki i psikhologii: sb. st. po mater. XXI mezhdunar. nauch.-prakt. konf [Personality, family and society: issues of pedagogy and psychology: coll. art. by mater. XXI International. Scientific-practical. conf.]*. Novosibirsk, SibAK Publ., 2012. Part II. (In Russ.). Available at: https://sibac.info/conf/pedagog/xxi/29759.
2. Kudrina E.L., Guk A.G. Potrebnost' rabotodateley v spetsialistakh sfery kul'tury i udovletvorennost' potrebiteley kachestvom obrazovatel'nykh uslug [The need of employers in specialists in the sphere of culture and customer satisfaction with the quality of educational services]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 22, vol. 1, pp. 158-165. (In Russ.).
3. Nikokosheva N.G. Nekotorye podkhody k opredeleniyu ponyatiya "kachestvo obrazovaniya" [Some approaches to the definition of the concept "Quality of education"]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical education in Russia]*, 2008, no. 2, pp. 27-34. (In Russ.).
4. Ponomarev V.D., Shunkov A.V. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost': gosudarstvennaya kul'turnaya politika i kachestvo professional'nogo obrazovaniya [Socio-cultural activity: state cultural policy and the quality of professional education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37, vol. 2, pp. 175-184. (In Russ.).
5. Ustimova O.V., Chekalina T.A., Kagakina E.A. Sinergeticheskie osnovaniya formirovaniya kompetentsiy i kachestvo obrazovaniya: postanovka problemy [Synergetic bases of competence formation and quality of education: statement of the problem]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 17, vol. 2, pp. 105-109. (In Russ.).
6. Faktorovich A.A. *Tsennostno-motivatsionnoe upravlenie kachestvom v vuze [Value-motivated quality management in the university]*. Moscow, 2012. 64 p. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Аймаканова А. П.	172, 176
Бегунова Е. А.	53
Безрукова Е. А.	94
Белобров А. А.	66
Беляева О. А.	87
Бондаренко А. А.	210
Верба Н. И.	147
Георгиевская О. В.	180
Городищева А. Н.	61
Григорьянц Т. А.	185
Дайнеко Т. В.	130
Демешко Г. А.	124
Дыганова Е. А.	136
Жуков В. Д.	13
Жукова О. И.	13
Зберовский А. В.	49
Казаков Е. Ф.	42
Кимеева Т. И.	111
Клименко Н. С.	49
Лефман Т. О.	100
Мелешкова Н. А.	195
Миненко Л. В.	87
Морозов Н. М.	18
Палилей А. В.	210
Печкурова Л. С.	185
Подгорная И. А.	25
Пожарская О. Б.	190
Полевод В. А.	111
Пономарев В. Д.	190
Решетова Н. М.	164
Родионов С. Г.	111
Силкина О. С.	201
Ткалич А. И.	33
Тосин С. Г.	117
Трунов Д. О.	157
Урусов Г. К.	195
Устимова О. В.	216
Фэн Цзунжэнь	72
Ходенкова Э. В.	61
Чапля Т. В.	79
Шириева Н. В.	136
Якухнова Е. Г.	105

List of Authors in Alphabetical Order

Aymakanova A.P.	172, 176
Begunova E.A.	53
Bezrukova E.A.	94
Belobrov A.A.	66
Belyaeva O.A.	87
Bondarenko A.A.	210
Verba N.I.	147
Georgievskaya O.V.	180
Gorodishcheva A.N.	61
Grigoryants T.A.	185
Dayneko T.V.	130
Demeshko G.A.	124
Dyganova E.A.	136
Zhukov V.D.	13
Zhukova O.I.	13
Zberovskiy A.V.	49
Kazakov E.F.	42
Kimeeva T.I.	111
Klimenko N.S.	49
Lefman T.O.	100
Meleshkova N.A.	195
Minenko L.V.	87
Morozov N.M.	18
Paliley A.V.	210
Pechkurova L.S.	185
Podgornaya I.A.	25
Pozharskaya O.B.	190
Polevod V.A.	111
Ponomarev V.D.	190
Reshetova N.M.	164
Rodionov S.G.	111
Silkina O.S.	201
Tkalich A.I.	33
Tosin S.G.	117
Trunov D.O.	157
Urusov G.K.	195
Ustimova O.V.	216
Feng Zongren	72
Khodenkova E.V.	61
Chaplya T.V.	79
Shirieva N.V.	136
Yakukhnova E.G.	105

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте (http://vestnik.kemguki.ru) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статья представляется в бумажном и электронном вариантах (по E-mail или на диске) в формате Microsoft Word. Бумажный вариант должен полностью соответствовать электронному.

2. Статья должна включать:

- наименование рубрики журнала, где должна быть размещена статья (в соответствии с рубрикатором журнала «Вестник КемГУКИ»);
- индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
- название статьи на русском и английском языках;
- аннотацию статьи (объемом 150–300 слов) на русском языке;
- ключевые слова (не более 10 слов) на русском и английском языках;
- автореферат статьи на английском языке (250–300 слов, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

- шрифт – Times New Roman;
- размер кегля – 12 пт;
- межстрочный интервал – одинарный;
- форматирование – по ширине;
- все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала
УДК

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну). E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: …

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке….

Ключевые слова на английском языке:….

Текст….

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Две рецензии:
   - соискатели докторской степени предоставляют две рецензии докторов наук в данной предметной области;
   - соискатели кандидатской степени предоставляют рецензию научного руководителя и рецензию доктора наук в данной предметной области.
2. Справку об авторе(ах) (в бумажном и электронном вариантах).
3. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Рецензия	- Фамилия, имя, отчество эксперта (полностью), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - служебный адрес, - контактный телефон, - дата выдачи рецензии, - подпись рецензента, - печать учреждения, заверяющего подпись эксперта
2. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - E-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
3. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Материалы для публикации могут быть направлены в редакцию журнала «Вестник КемГУКИ»:

- почтой:

по адресу: 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, КемГИК, научное управление;

- e-mail: vestnikkemguki@yandex.ru.

Перечень основных разделов журнала

1. Педагогические науки.
2. Искусствоведение.
3. Культурология.

Редакционная коллегия правомочна отправлять статьи на дополнительное рецензирование.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: http://vestnik.kemguki.ru

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются и не рецензируются.

Цена 550 рублей
Дата выхода номера в свет 16.05.2017

Подписано в печать 20.04.2017.
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 53.
Уч.-изд. л. 22,3. Усл. печ. л. 26,3
Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles
Issue released on May 16, 2017

Signed for print on April 20,2017.
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 53.
Author's sheets 22,3. Printer's sheets 26,3
Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru