

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 48/2019

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

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева,*
В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина

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.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2019

**BULLETIN OF KEMEROVO STATE
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 48/2019

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.Y. Egle, PhD in Culturology, Associate Professor

Technical editor

O.V. Ustimova

Editors *N.Y. Maltseva,*
V. A. Shamardanov, O.V. Shomshina

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.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2019

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

Коллин 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:

Антипов Александр Геннадьевич, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и русского языка, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, 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).

Белозёрова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник лаборатории этносоциальных проблем, Сочинский научно-исследовательский центр Российской академии наук (г. Сочи, 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).

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).

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department 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:

Antipov Aleksandr Gennadyevich, Dr of Philological Sciences, Professor, Professor of Department of Literature and the Russian Language, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, 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).

Belozeroва Marina Vitalyevna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Sr. Researcher of Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Scientific Research Center, Russian Academy of Sciences (Sochi, 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).

Włodarczyk 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).

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 библиотекосведения Международной академии информатизации, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

Иконникова Светлана Николаевна, доктор философских наук, профессор, заведующий 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 искусствосведения, 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, 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).

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 Resercher 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-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).

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, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии имени 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, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института 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, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ), лауреат премий Фулбрайта и имени М. В. Ломоносова, почетный доктор Бирмингемского университета (Великобритания) и Нью-Йоркского университета (США).

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, Moscow State Linguistic University (Moscow, 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 Laboratory of Ethno-social Problems, Sochi Research Center of the 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, 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).

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).

Урсул Аркадий Дмитриевич, доктор философских наук, профессор, профессор факультета глобальных процессов, директор Центра глобальных исследований, Московский государственный университет имени 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).

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 Цзиньинь, профессор, Чанчуньский государственный педагогический университет (г. Чанчунь, КНР).

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).

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).

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»

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

Кимеева Татьяна Ивановна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт 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).

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

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

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).

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

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

Kimeeva Tatyana Ivanovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of 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).

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).

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

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).

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и философии, Барнаульский юридический институт МВД России; профессор кафедры музеологии и документоведения, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ).

Раздел «Искусствоведение»

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

Грачева Лариса Вячеславовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры актерского искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ).

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

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ).

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой культурологии и дизайна, декан факультета искусств и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства, заведующий лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of History and Philosophy, Barnaul Law Institute of Ministry of Internal Affairs of Russia; Professor of Department of Museology and Documentation, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation).

Section of Art History

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

Gracheva Larisa Vyacheslavovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Acting Art, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation).

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

Nekrasova Inna Anatolyevna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Foreign Art, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation).

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Department Chair of Culturology and Design, Dean of Faculty of Arts and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theatre Arts, Head of Laboratory of Theoretical and Methodological Problems of Art History, Dean of Faculty of Directing and Acting Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

Усанова Алла Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Учитель Константин Александрович, доктор искусствоведения, доцент кафедры продюсерства в области исполнительских искусств, Российский государственный институт сценических искусств, член Союза композиторов России, член Союза театральных деятелей Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Раздел «Педагогические науки»

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).

Дочкин Сергей Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления, Кузбасский государственный технический университет имени Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, 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).

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, директор НИИ межкультурной коммуникации и социально-культур-

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

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Arts, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Uchitel Konstantin Aleksandrovich, Dr of Art History, Associate Professor of Department of Production in the Field of Performing Arts, Russian State Institute of Performing Arts, Member of Union Composers of Russia, Member of the Theatre Union of the Russian Federation (St. Petersburg, Russian Federation).

Section of Pedagogical Sciences

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).

Dochkin Sergey Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of State and Municipal Management, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, 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).

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

ных технологий, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (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).

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).

Редлих Сергей Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Чурекова Татьяна Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, и. о. заведующего кафедрой педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, декан факультета социально-культурных технологий, 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).

Technologies, Kemerovo State University of Culture, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (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).

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).

Ponomarev 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).

Redlikh Sergey Mikhaylovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Churekova Tatyana Mikhaylovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Acting Head of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Yudina Anna Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department Management and Economics of Sociocultural Sphere, Dean of the Faculty of Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Казаков Е. Ф. Генезис души русской культуры.....	14
Лепешев Д. В. Евразийская цивилизационная идентичность: к определению понятия.....	24
Блинова С. А. Подходы к определению феномена пожара: между природой и культурой.....	32
Балабанов П. И., Басалаева О. Г. Культурологический и деятельностный аспекты социокультурного проектирования.....	38
Трушина О. М. Культурно-исторический контекст становления догмата иконопочитания в христианстве.....	43
Бегунова Е. А. Некоторые аспекты сравнительного анализа понятий «культурная память» и «историческая память» в зарубежной и отечественной гуманитаристике.....	50
Бусыгина М. В. Культура Азербайджана сквозь призму современного изобразительного искусства.....	55
Мороз Т. И., Басалаев С. Н. Игра как способ преобразования реальности.....	60
Куприянова Е. В. Божественные близнецы: происхождение и развитие архетипа.....	66
Попов Е. А. «Скифы» А. А. Блока как политико-идеологический манифест.....	77
Телегина М. С., Астафьева Т. В. Формирование и развитие фестивалей косплея в США, Японии и России.....	85
Траханов О. Н., Слесарь Е. А. Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры.....	91
Гук А. А. Эволюция современного фото-, видеолюбительства и развитие социальной активности людей информационного общества.....	97
Паничкина Е. В. Культурные кластеры в региональном измерении.....	103
Сильев В. Н., Родионова Д. Д. Кластерный подход к региональному культурному развитию: концептуальные основы модернизации музейной сети (на примере Кузбасса).....	110
Полякова Е. А., Лапин Е. С. Экспозиционная деятельность церковных музеев как пантекстуальный феномен в отражении православной культуры (на примере церковных музеев Западной Сибири).....	118
Глушкова П. В. Актуализация этнокультурного наследия музейными средствами.....	125
Кимеева Т. И. Методика атрибуции музейных предметов и возможности внутримуззейной трансляции ее результатов.....	134

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Русинова О. А. Освоение европейской жанровой системы в музыке Бурятии.....	143
Сырвачева С. С. Особенности репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов: к проблеме становления музыкально-драматического процесса на Дальнем Востоке.....	150

Чжу Линьцзи. Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем».....	157
Бураченко А. И. Секция критиков Новосибирского отделения ВТО в 1960–80-х годах. Начало.....	164
Мосиенко С. В. Понятие «Театр масс» (к вопросу терминологии и типологии).....	172
Пузырёва И. А. Хореография как компонент действия в спектаклях драматического театра (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского).....	178
Осеева Ю. А. Музыкальность и музыкализация драматического театра – история исследований...	183

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Боброва Е. И., Кашеева И. А. Кемеровский государственный институт культуры: обеспечение доступной среды для лиц с ограниченными возможностями здоровья.....	189
Урусов Г. К., Черных М. И. Физическое воспитание как фактор развития личности и формирования здорового образа жизни.....	195
Сингач А. Н. К вопросу о формировании социально-ответственного поведения студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности.....	201
Золотарёва С. А., Межова М. В. Обучение говорению как виду речевой деятельности в контексте международного взаимодействия студентов.....	207
Жегульская Ю. В., Савкина С. В. Реализация технологического подхода при разработке учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке».....	212
Алфавитный указатель авторов.....	223

CONTENTS

CULTUROLOGY

Kazakov E.F. Genesis of the Soul of Russian Culture.....	14
Lepeshev D.V. Identity of Eurasian Civilizational Identity: the Concept Definition.....	24
Blinova S.A. Approaches to Defining the Fire as a Phenomenon of Culture: between the Nature and the Culture.....	32
Balabanov P.I., Basalaeva O.G. Culturologic and Activity Aspects of Sociocultural Designing.....	38
Trushina O.M. Cultural and Historical Context of the Formation of the Dogma of Iconoclasm in Christianity.....	43
Begunova E.A. Some Aspects of Comparative Analysis of the Concepts “Cultural Memory” and “Historical Memory” in Foreign and Domestic Humanities.....	50
Busygina M.V. Azerbaijani Culture Through the Prizm of Contemporary Art.....	55
Moroz T.I., Basalaev S.N. Game as a Way of Transformation of Reality.....	60
Kupriyanova E.V. Divine Twins: the Origin and Development of the Archetype.....	66
Popov E.A. A. A. Blok’s “The Scythians” as a Political and Ideological Manifesto.....	77
Telegina M.S., Astafyeva T.V. Formation and Development of Cosplay Festivals in the USA, Japan and Russia.....	85
Trakhanov O.N., Slesar E.A. Military Tattoo in the Context of Foreign and Domestic Military Musical Culture.....	91
Guk A.A. Evolution of Modern Photo, Video Amateur Work and Development of Social Activity of Information Society People.....	97
Panichkina E.V. Cultural Clusters in Regional Measurement.....	103
Silyev V.N., Rodionova D.D. Cluster Approach to Regional Cultural Development: Conceptual Bases of the Modernization of the Museum Network (in Case of Kuzbass).....	110
Polyakova E.A., Lapin E.S. Exposition Activity of Church Museums as a Pantextual Phenomenon in the Reflection of the Orthodox Culture (in Case of Church Museums of Western Siberia).....	118
Glushkova P.V. Actualization of the Ethnocultural Heritage by Museum Means.....	125
Kimeeva T.I. Method of Attribution of Museum Objects and Possibilities of Intra-Museum Transmission of its Results.....	134

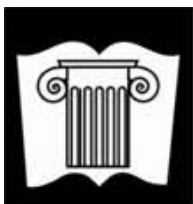
ART HISTORY

Rusinova O.A. Mastering the European Genre System in the Music of Buryatia.....	143
Syrvacheva S.S. Features of the Repertoire of Khabarovsk Regional Musical Theater of the 1930s: to the Problem of the Formation of the Musical-Dramatic Process in the Far East.....	150
Zhu Linji. Features of Postmodernism in the Chinese Libretto of the Chamber Opera “Farewell to Cambridge”.....	157

Burachenko A.I. The Section of Critics of Novosibirsk Department of All-Russian Theatrical Society (1960-80s). Beginning.....	164
Mosienko S.V. “Theater of Mass” Concept (to the Question of Terminology and Typology).....	172
Puzyreva I.A. Choreography as an Acting Part in Drama Performance (in Case of Performances of A. Lunacharsky Kemerovo Drama Theatre).....	178
Oseeva Y.A. Musicality and Musicalization of the Theatre – the History of Reseach.....	183

PEDAGOGICAL SCIENCES

Bobrova E.I., Kashcheeva I.A. Kemerovo State University of Culture: Ensuring an Accessible Environment for Persons with Disabilities.....	189
Urusov G.K., Chernykh M.I. Physical Education as a Factor of Personality Development and Healthy Lifestyle Formation.....	195
Singach A.N. To the Issue of the Formation of Socially Responsible Behavior of Student Youth by Means of Socio-Cultural Activities.....	201
Zolotareva S.A., Mezhova M.V. Teaching Speaking as the Type of Speech Activity in the Context of the International Interaction of Students.....	207
Zhegulskaya Y.V., Savkina S.V. The Technological Approach Implementation in the Development of the Subject Course “Sociocultural Technologies in Libraries”.....	212
List of Authors in Alphabetical Order.....	223



КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 130.2

ГЕНЕЗИС ДУШИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Казаков Евгений Фёдорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии и общественных наук, Институт истории и международных отношений, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

В статье предпринята попытка определить основные ступени генезиса души русской культуры. Автор опирается на осуществлённое им ранее развёртывание содержания понятия «душа русской культуры». Основанием для выделения ступеней генезиса души предстаёт эволюция образно-смыслового ряда произведений русского искусства и литературы на протяжении X–XIX веков. Искусство здесь выступает как «автопортрет» души русской культуры во всём многообразии её внутренних интенций. В статье утверждается, что с XI–XII века до XVIII века в душе русской культуры достаточно актуализированным был *первозданный план*. Духовное, достигнув пика в XIV – начале XVI века, постепенно обмирщается. *Отчуждённый план* души русской культуры всё более актуализируется и в XVII–XVIII веках оформляется в качестве противоположного «полюса», достигающего пика в XIX–XX веках, когда актуализируется *плотское* начало. Начиная с XVIII века активно проявляют себя промежуточные (находящиеся между «полюсами» духа и плоти) уровни души русской культуры. Это не смягчает противостояние «полюсов», так как одновременно, наряду с ослаблением духовного, происходит активное усиление плотского. Тем самым внутренняя «напряжённость» души русской культуры остаётся высокой, а в некоторые моменты и повышается, вплоть до «зашкаливания» на рубеже XIX–XX веков. В это время достигает апогея важнейшее противоречие души русской культуры – между духовным и плотским (демоническим, бесовским) – выражением чего было противостояние Иконы и «Чёрного квадрата»; праведного И. Кронштадского и «святого чёрта» Г. Распутина. В соборной душе русской культуры актуализируются черты *фаустовской* и *магической* души, *аполлонического* и *дионисийского*, черты христианского, языческого и светского мировосприятия. Прасимолом души русской культуры является *равнинность*, собираемая воедино «верой и законом» (олицетворением чего является собор Василия Блаженного, собравший на едином основании девять куполов; и блаженный странник, несущий во все стороны света веру и правду).

Ключевые слова: душа русской культуры, генезис, первозданное, отчуждённое, дух, плоть, разумное, рассудочное, вещное, организмическое, фаустовская душа, языческая душа, светская душа, аполлоническое, дионисийское.

GENESIS OF THE SOUL OF RUSSIAN CULTURE

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy and Social Sciences, Institute of History and International Relations, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

The article attempts to determine the main stages of the genesis of soul of Russian culture. The author relies on his earlier deployment of the concept of “the soul of Russian culture”. The basis for the allocation of the stages of genesis of the soul is the evolution of figurative and semantic series of works of Russian art and

literature during the 10th – 19th centuries. The article argues that since the 11th – 12th century to 18th century in the soul of Russian culture enough updated was the original plan. Spiritual, reaching a peak in 14th – 16th in the beginning, gradually becoming overwhelmed. The alienated plan of the soul of Russian culture is increasingly actualized; and in the 12th – 18th centuries it is formed as the opposite “pole,” reaching a peak in the 19th – 20th centuries, when the carnal principle is actualized. Starting with the 18th century active intermediate (located between the “poles” of the spirit and the flesh) levels of the soul of Russian culture. This does not soften the opposition of the “poles,” since at the same time, along with the weakening of the spiritual, there is an active strengthening of the carnal. Thus, the internal “tension” of the soul of Russian culture remains high, and at some points it increases, up to the “off-scale” at the turn of the 19th – 20th centuries. At this time, the most important contradiction of the soul of Russian culture – between the spiritual and the carnal (demonic, demonic) – the expression of which was the confrontation of the Icon and the “Black square”; the righteous I. Kronstadt and the “Holy Devil” G. Rasputin. In the conciliar soul of Russian culture, the features of Faust and magical soul, Apollonian and Dionysian, the features of Christian, pagan and secular worldview are actualized. The prasympol of the soul of Russian culture is the plain, gathered together by “faith and law.”

Keywords: the soul of Russian culture, genesis, pristine, aloof, spirit, flesh, reasonable, rational, real, organismic, Faust soul, pagan soul, soul of secular, Apollonian, Dionysian.

Понятие «душа русской культуры» только начинает развёрнуто исследоваться в литературе (см. [11]), хотя актуальность изучения этой темы (в контексте поиска национально-культурной идентичности) не вызывает сомнений. Выделение же этапов генезиса души русской культуры до сих пор не становилось предметом самостоятельного исследования. Возникновение души русской культуры О. Шпенглер относит к XIV–XV векам, то есть на 300 лет позже образования фаустовской культуры [18, с. 119]. С этим утверждением можно поспорить. «Золотое солнце» духа в душе русской культуры («проблѣскавая» в народном творчестве уже в дохристианский период) начинает «восходить» с принятием христианства. В 1015 году были мученически лишены жизни князя Борис и Глеб, ставшие первыми русскими святыми. «Бориса и Глеба... веками помнили все. Получается, что именно в “страстотерпце”, воплощении чистой страдательности, не совершающем никакого поступка, даже мученического “свидетельствования” о вере, а лишь “приемлющем” свою горькую чашу, святость державного сана только и воплощается по-настоящему. Лишь их страдание оправдывает бытие державы» [1, с. 211]. Это – знаковое событие, говорящее о том, что христианская духовность не только оформляется, осмысливается, она становится образом жизни (и образом смерти), доминантой поведения людей.

В 1037–1041 годах митрополит киевский Иларион пишет «Слово о Законе и Благодати», подчёркивая «превосходство» благодати (являю-

щейся «истиной») над законом (являющимся «тенью истины»). «Прежде был дан Закон, а потом Благодать. Прежде тень, а потом истина» [8, с. 96]. Отсюда, следование нормам только «Ветхого Завета» не приводит к спасению души. Иларион рассуждает о двойственной богочеловеческой природе Христа («Вполне человек – от плоти человеческой... Но вполне Бог – по Божественному, это не просто человек, явившийся на земле Божеское и человеческое»; «Как человек, Материнское тело принял...»; «Как человек о Лазаре прослезился, и, как Бог, воскресил его из мертвых...») [8, с. 121–122]. Открывшаяся способность видения невидимого – свидетельство актуализации «ока духа» (разума), способного воспринимать трансцендентное.

Одной из важных вех в генезисе души русской культуры предстаёт обретение Русью в XII веке византийской иконы Владимирской Божьей Матери, одного из самых значительных образов, запечатлевающих духовное бытие в «чистом виде». По легенде, этот Лик написал первый иконописец, апостол Лука, лицезревший деву Марию. Но все подлинные иконописные Лики Богородицы, созданные Лукой, как считается, были утеряны. И копии этого Лика были утеряны, кроме одной, которую мы сейчас и знаем как Богородицу Владимирскую. Как через рукоположение Святой Дух на протяжении многих веков передаётся от священника к священнику, как из уст в уста перетекает молитва, а из сердца в сердце – вера, так через Икону Владимирской Божьей Матери

из настоящего прошлого (из Вечного) – в настоящее настоящее и далее в настоящее будущее (в Вечное) передаётся Первообраз Богородицы.

Для Божьей Матери всё человечество – дитя («под ферулой церкви верующий всю жизнь оставался ребенком») [14, с. 349]. Идея вселенского единства, исходящая от иконы Владимирской Богоматери, так велика еще и потому, что два ее образа – Матери и Сына – сплавлены воедино, совершенно неотторжимы друг от друга, слиты в новый образ Сыне-Матери (биполярное земное бытие получает небесный ориентир для своего преодоления). Два лика, написанные на иконе, заключают в себе полноту, завершенность, потому что все остальные Божественные ипостаси (Бог-Дух и Бог-Отец) также незримо присутствуют здесь в неземном сиянии. Данный образ – всесовершенен, завершен, но не замкнут на себе, не отстранен от нас. Младенец глядит на Мать, Она – смотрит на нас, передавая, передоверяя нам и взгляд Сына, и взор своей Души, соединяя им взгляды человеческие воедино. Печаль просветляющая (а значит и преображающая) Лика Владимирской Божьей Матери – состояние, наиболее адекватное для отображения восходящей линии становления душевного бытия.

Несмотря на взросление человеческой души, относительно Духа Божия она всегда будет душой-младенцем. Христос-младенец на руках Божьей Матери соизмерим с возрастным состоянием первоизданного плана человеческой души. Это – портрет душевной жизни, имеющий непреходящую актуальность; всегда соответствующий оригиналу автопортрет души человечества (этим, вероятно, можно объяснить то, что на иконах именно образ Богоматери несет основную эмоционально-смысловую нагрузку, являясь композиционным центром; воплощая в себе бесконечность трансцендентного).

Возможно, Лик Владимирской Богородицы – самый одухотворенный образ во всей истории мировой культуры (как не вспомнить здесь утверждение акад. Б. Раушенбаха о том, что Средневековье – высший этап развития в истории культуры) [13, с. 139]. Такой степени одухотворенности не только русская, но и мировая культура не знали ни до, ни после. Появившись на Руси, икона Владимирской Богоматери, как отсвет «духовного солнца», движущегося с Востока, озарила своим

духовным сиянием становящуюся душу русской культуры и вошла в неё навсегда. Само местонахождение этого Образа – знаковое событие для христианства, позволяющее говорить о мессианской роли России.

«Солнце духа» русской культуры постепенно набирает силу и достигает апогея в XIV – начале XVI века. Именно в это время происходит расцвет иконописи (Ф. Грек, А. Рублёв, Дионисий), когда создаётся череда высоко одухотворённых образов русского искусства. Особо выделим здесь иконы «Спас Вседержитель», в которой запечатлён наиболее сакральный в русской культуре Лик Спасителя, и «Троицу» А. Рублёва, несущую в себе соборную идею единства, основополагающую для души русской культуры. Идея Божественного триединства, вписанная в круговую композицию иконы, словно благословляет и взыскует всеединство земное. XIV – начало XVI века осеяны подвижничеством наибольшего числа святых, что свидетельствует о расцвете русской святости [15, с. 78].

Вплоть до XVII века иконопись оставалась ядром русской культуры. Однако уже в московских царских иконах XIV–XV веков высокая одухотворённость начинает рассеиваться: библейские сюжеты становятся занимательными, в них звучат нравоучительные мотивы, в каноническое пространство иконы проникают реалии русского быта и архитектуры. Дольний мир отдаляется от горнего, «солнце духа» в душе русской культуры понемногу меркнет. Взор души русской культуры всё больше разворачивается к земным весям, они видятся явственнее, в них открывается больше деталей, цветовых оттенков, нюансов. Вместо разумно-метафизического, всё более актуализируется рассудочно-физическое зрение.

Иван Грозный стремится подчинить искусство задаче укрепления власти, обоснованию её божественного происхождения. Так, например, в иконе XVI века «Церковь воинствующая» соединяются богословская символика, политическая аллегория и исторический жанр. Происходит размывание строгой каноничности икон, их содержание начинает «заземляться», дух обмирщается. Душа русской культуры словно «испустила дух». Сборник решений Стоглавого собора (1551) изобличает получившие распространение в то время «волхование, чародеяние», бесовские игры и

песни, увлечение скоморохами, лжепророками [7, с. 149–151].

В XVI веке расцветает жанр демонологии (см. [2; 3]). Бесов изображается всё больше, их формы становятся всё причудливее. Чем более душа русской культуры отдаляется от духовного неба, тем ближе оказывается к собственной «преисподней». Душа не просто знакомится с разными нишами ада, а начинает уже по ним блуждать, знакомясь с пребывающими там демоническими силами: ангелом бездны Авадоном, четырьмя всадниками (последний из которых – Смерть, преследуемая Адом), рогатый Лжепророк, семиглавые Змей-дьявол и Зверь-Антихрист. Показательно, что *Антихрист от изображения к изображению преобразуется, «теряя» головы, рога, и всё более превращаясь в человека*.

Пик этого процесса приходится на XVII – начало XVIII века. «Преисподняя» души русской культуры отвергается во всей своей силе и полноте. Ад (как то и водится обычно) прописан гораздо ярче, колоритнее, чем лаконичный, однообразный рай. Ад всё ближе, зримее, рай – всё далее, призрачнее. Демоны написаны ярче, колоритнее, чем ангелы, праведники. Звероподобные личины демонов преисполнены агрессией, жадностью, вожделением; их вздыбленные (как адское пламя) волосы указывают на ярость, дикость, необузданность. Тем самым, в душе происходит оформление «полюса», контрарного Свету. Актуализируется главное противоречие души русской культуры: между её первозданным и отчуждённым планами, достигающее апогея в конфликте духа и плоти (включающей в себя бесовское, демоническое начала).

Это не небо отдаляется от земли (небо пребывает там, где пребывало и будет пребывать всегда), это земля отдаляется от неба, «закрывается» от него, «замыкаясь» всё более в себе. В XVII–XVIII веках демоны становятся олицетворёнными (точнее, оличинотворёнными), помещаются в конкретное время и пространство, *оказываются не вне, а внутри человека* (интериоризация демонизма), *демон превращается в человекодемона* (в XX веке эту линию продолжают «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Альтист Данилов» В. В. Орлова). *Бесы и демоны не просто вселяются в человека (тогда их можно изгнать), а срачиваются с ним, раство-*

ряются в нём, становясь его плотью, душой (и тогда изгнать их уже нельзя). Скорее, даже – человек вселяется в демона.

Если святые изображались канонично, отличались определённой, единообразием, узнаваемостью, то падшие ангелы утратили свой прежний облик и вынуждены были всё время менять личины. Антихриста и его царство называли «пестрыми» – всё меняется, рябит в глазах, правду не отличить от лжи. Такие и бесы на изображениях. Не говоря уже про самого Антихриста, который меняет формы все время, даже в одном цикле миниатюр. *Чем ближе к духу – тем больше единства, упорядоченности, оличотворённости; чем дальше от духа, тем больше «атомизации», хаотичности, «текучести», безликости, расхристанности, оличинотворённости*. Происходит нисхождение от бытия – к антибытию и небытию.

Отдаление от духа, обусловившее «потемнение» души русской культуры, происходит как в силу внутренних (превращение религии в «коммерческий продукт», «инструмент», «служанку» государства, обмирщение сознания), так и в силу внешних причин (из-за достаточной степени открытости отечественной культуры). Десакрализация мировосприятия раньше началась в фаустовской душе, «заражая» вольностью нравов и душу русской культуры (не случайно именно на западной стороне православного храма располагается ад). Если западная культура, как отмечает О. Шпенглер [18, с. 223], существовала сама по себе, развиваясь в «чистом» виде, не испытывая влияния извне; то русская культура начала формироваться тогда, когда западная находилась в состоянии расцвета и русская душа тянулась к Западу как к некоему образцу.

В XVI – начале XVII века в России стали продаваться «фряжские листы» – соблазнительные и безнравственные картинки («лубки») – завозившиеся из Франции, Голландии, Германии («немецкие потешные листы»). Тематика их была самая разнообразная: от религиозной и исторической – до сказок и балагурников. Новым вкусам и потребностям отвечали уже не суровые и аскетичные храмы, а нарядные, затейливо украшенные здания с разноцветными узорами, усложненными карнизами, наличниками и орнаментами. Широкое распространение в конце XVI – первой половины XVII века получил новый тип

икон – «строгановские письма». Это были уже не образа, а сияющие драгоценности в ювелирной оправе. В «помутневшем, потемневшем» духе оживают *вещное и грезящее начала* души русской культуры.

В церквях, расписанных мастерами этой эпохи, уже нет одухотворённости, сдержанности и просветлённой грусти Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия. Всё чаще изображаются козлоногие черти, убирающие урожай хлебобобов, ветхозаветные патриархи, девицы в кокошниках, воины, дворцы, диковинные твари, цветущие полянки. Краски становятся всё более яркими, веселыми. Художниками передается красота природы, повседневная жизнь реального человека. Растет количество светских (исторических) сюжетов. «Искусство постепенно освобождается от власти иконографических канонов. Произведения искусства теряют внутреннюю цельность, в них все более проявляются черты эклектики» [10, с. 78–82].

В душе русской культуры всё более доминируют *организмическое и вещное начала*. С. Ушаков и словом («Слово к люботщателям икононого писания»), и кистью осуществляет разрыв с иконописной традицией. В его иконах подчеркнута телесная объемность, фон – слишком «реалистичный». Он подготовил анатомический атлас для художников, максимально приближенный к натуре (у его «героев» шелковистые волосы, пушистые ресницы и прожилки на глазах). Характерная черта фресковой живописи 2-й половины XVII века – «бытовизм», внимание фиксируется не на библейских героях, а на красоте природы, труда, повседневности (изображение жатвы в сцене «Воскрешения сына сонамитянки» (церковь Ильи Пророка в Ярославле) – уже настоящий русский пейзаж) [10, с. 80].

Происходит нисхождение от *внутреннего* «небесного» человека – к *внешнему* «земному», всё более включённому в природные, мирские отношения с действительностью. Человек в росписях XVII века обычно деятелен, мечется, жестикулирует, работает; никакой погруженности в себя, созерцательности. Сцены до предела многолюдные, полны деталей, третьестепенных персонажей. А ведь чем больше людей, тем каждый из них меньше, поверхностнее, незначительнее. Метафизическое небо Средневековья становится физическим небом XVII века, причём

как «сверху» (рожающие ангелы), так и «снизу» (черти, как и ангелы, всё более похожи на людей). В текстах XVII века ангелы и бесы получают необычные для них качества и способности. К примеру, ангел мог послушаться Бога, а демон – рожать и воспитывать детей... [3, с. 95–96].

В душе русской культуры начинают обнажаться два противоположных «полюса»: *духовный* (постепенно слабеющий) и *плотский* (набирающий всё большую силу). Актуализация демонического, бесовского начала нашла выражение в нарастании популярности демонологии вообще, образа Антихриста, в частности. С Антихристом отождествляли Лжедмитрия I – еретика, колдуна, одновременно католика и протестанта (как утверждали некоторые обличительные тексты), которому удалось захватить престол (Антихристом Д. С. Мережковский называет Петра I, «служой Антихриста» именовали Г. Распутина). В XVII веке образы Страшного суда и Апокалипсиса настолько разрастаются, что занимают в храмах не только западную стену от потолка до пола, но частично переходят на соседние, северную и южную стены.

Всё более развёртывается нисходящая (с неба на землю) линия генезиса души русской культуры, знаменующая нарастание её обмирщения, десакрализации. На смену иконописи приходит светская живопись. Первая, разумеется, не исчезает совсем, впереди еще было, по крайней мере, два столетия ее существования. Более того, в XVIII веке и даже позднее на Севере, в Приуралье, в заволжских скитах старообрядцев или в селе Палех создавались примечательные образцы «строгаго письма». Но чаще это были уже не столько иконы, сколько картины религиозного содержания, имеющие мало общего с метафизической древнерусской живописью. Не святые угодники, не ангелы и не мученики, а конкретные, живые люди во плоти и крови с их индивидуальной характерностью, мыслями, чувствами и устремлениями – вот герои нового искусства. Утверждается материальность письма и зрительно осязаемая форма предметов, наглядно и достоверно передающая их.

Одна из знаковых картин XIX века (самое большое живописное полотно в русской культуре, над которым автор трудился больше 20 лет) – «Явление Христа народу (Мессия)»

(1857) А. А. Иванова. Христос здесь изображён на заднем плане, это – самая маленькая фигура на всей картине, невзрачная, неубедительная, невыразительная. Его Лик не сияет, не светится. Если бы не свидетельство Моисея, никто бы не принял его за Сына Божия. Картина называется «Явление Христа...», но на самом деле здесь изображён коллективный человеческий портрет, запечатлевающий многогранную (неоднозначную) реакцию на слова Моисея (точнее, её надо было бы назвать «явление народа Христу»). Человеческое, земное занимает почти всё пространство этой картины. Христос изображён на значительном отдалении (навсегда?) от людей: это ещё не Встреча, а лишь её предзнаменование. Как на фреске Микеланджело («Сотворение Адама»), палец Адама и перст Бога-отца так и не соприкоснулись (навсегда?). Ведь почему-то остановлен именно этот символический миг, возможно, означающий, что человек и Бог так в полной мере и не встретились. Христос и люди так и останутся в отдалении друг от друга («Христос остановился в Эболи»... до нас, до меня, Он так и не дошёл? Точнее, я не дошёл до него).

Если исходить из того, что на любой картине (что бы ни изображал художник) запечатлевается состояние его душевной жизни (а если это выдающийся художник, – то и душевной жизни своего народа, всей эпохи), то на данной картине нарисован Божий Дух (Христос) и «моя» душа, между которыми – «пустынь» невидения, непонимания, сомнения, неприятия, неверия... Для большей части людей, живущих на земле, Христос ещё (навсегда?) не родился (в «Легенде о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевский пишет о том, что люди не ждут Христа, не хотят Его; а если бы Он вновь пришёл, то они Его опять бы распяли) [6, с. 239–241]. Встреча большинства людей с Христом не произошла (не хочется верить, что и не произойдёт). Нет, произошла (!), но люди об этом не догадываются. «Пустынь», отделяющая человека от Христа, – рукотворна. «Пустынь» – это неверие *в Христа в себе* (и *в себя во Христе*). Большинство людей, живущих (живших) на земле, не знают, что они – Христовы («христиане, не знающие, что они – христиане», христиане *до* Христа, *без* Христа, *вне* Христа, *после* Христа; но, несмотря ни на что, со Христом).

Эта картина о Духе – без Духа (ничего трансцендентного здесь нет). Нас уверяют, что

это – Христос, но мы должны поверить в Него без уверений. Эта картина (в отличие от икон) не способна не только пробудить веру в Бога, но даже не способна укрепить человека в вере, если она (колеблющаяся) уже есть. В XV веке в «Спасе Вседержителя» А. Рублёва образ Христа в его сакральности (а только таким Он и может быть) приоткрылся людям; а дальше, если Он и изображался, то нёс обычно в себе лишь внешнее подобие, закреплённое каноном (длинные русые волосы, борода, зелёные глаза). В эту традицию и вписывается образ Христа А. Иванова (это не Христос, а лишь «отсвет, знак, оттиск» Его внешнего облика). Земля, как мы уже отмечали выше, отделилась от духовного неба (олицетворением которого был Христос) настолько, что воспринимала его уже как некую эфемерность, виртуальность, мираж. Душа русской культуры теряла сущностную связь со своим высшим «плюсом» – духом.

В душе русской культуры актуализируются несколько душ. «Душа от рождения христианка», – говорил Тертуллиан. Но эта сущностная составляющая изначально присутствует в душе русской культуры как возможность (и необходимость). Она начинает актуализироваться с принятием христианства в X веке, постепенно набирая силу и достигая пика в XIV–XV веках; с середины XVI по XVIII век она идёт на спад. Душа-христианка в душе русской культуры выражает её высшие уровни: духовный, духовно-душевный, душевно-духовный. Активно развёртывающееся в VI–VII веках (X–XVI/XVII веках; и продолжающееся в последующие столетия, вплоть до настоящего времени) охристианивание души русской культуры не привело к окончательной и бесповоротной победе души-христианки (тем более не привело её к превращению в душу русской культуры в целом).

Данное утверждение обосновывается тем, что в душе русской культуры с дохристианских времён по настоящее время, со всей очевидностью, присутствует языческая душа (природно-душевное начало). Она находит выражение в сохранении (с разной степенью популярности) языческих культов и верований (поминование умерших едой и напитками, суеверия, языческие праздники), в появлении неоязычества (родноверие, тенгрианство). И с середины XVI века ак-

тивно актуализируется *светская душа (организмически-вещно-рассудочное начало)*, не принимающая ни языческие, ни христианские верования, нацеленная на создание безопасности, получение удовольствий и выстраивание прагматично-рациональных отношений с миром. Все три души – не замкнутые на себе монады, они взаимодействуют друг с другом, вплоть до взаимопроникновения; и в то же время каждая из них функционирует в определённой степени автономно.

Итак, с XI–XII веков до XVIII века в душе русской культуры достаточно актуализированным был *первозданный план*; духовное, достигнув пика в XIV–начале XVI века, стало всё более обмирщаться. *Отчуждённый план* души русской культуры постепенно всё более актуализируется; и в XVII–XVIII веках он оформляется в качестве противоположного «полюса» (в основном на уровне «достаточно нейтрального светского» – *организмически-вещно-рассудочного*), достигающего пика в XIX–XX веках, когда актуализуется *плотское* (обретающее «токсичную» наступательность и агрессивность). Начиная с XVIII века активно актуализируются промежуточные (находящиеся между «полюсами» духа и плоти) части души русской культуры («веер» душевных «напряжённостей» раскрывается всеми своими «красками»; как из белого света рождаются все цвета, так из духа – через самоотрицание, самоотчуждение – выделяются «потемневшие» уровни души). Это не смягчает противостояние «полюсов», так как одновременно, наряду с ослаблением духовного, происходит активное усиление плотского. Тем самым внутренняя «напряжённость» души русской культуры остаётся высокой, а в некоторые моменты и повышается, вплоть до «зашкаливания» (на рубеже XIX–XX веков).

Результатом становления души русской культуры стала актуализация всех основных её начал. Развёртывание внутренней дифференциации привело к превращению души русской культуры в сложное динамичное гетерогенное образование. Оформление в XIX веке *сущностного противоречия* души русской культуры (между духовным и плотским) даёт основание говорить о вступлении её в стадию зрелости. Это позволяет выстроить развёрнутое представление о душе русской культуры как динамичной структурно-функциональной целостности.

В структуре души русской культуры можно выделить уже отчётливо оформленные *первозданный и отчуждённый планы*. В первозданном плане души русской культуры оформилось *духовное начало* («небесное небо»), способное воспринимать и выражать духовный мир в непосредственном («чистом») виде. Русская душа – «религиозно открытая» [9, с. 67]. Именно христианство открыло для русской души «окно в вечность» [16, с. 57]. Главное в жизни – обращение человека к «Богу в небесах и ко всему божественному на земле, то есть в духовности человека». В русской культуре творящим актом является «сердечное видение и религиозно совестливый порыв» [9, с. 94]. Свидетельством актуализации данного начала предстают церковные православные песнопения, духовная музыка и, больше всего, сакральные иконописные Божественные лики (в частности, «Троица» и «Спас Вседержитель» А. Рублёва, икона Казанской Божьей Матери), которые, однажды проявившись в земном бытии, уже не исчезают из него никогда. Через посредство *разума* душа русской культуры способна к непосредственному познанию Духа Святого в молитве, в религиозном откровении и мистическом озарении (см., напр.: Иларион «Слово о Законе и Благодати», «Толкование Евангелия», «Догматическое богословие»).

Актуализация *духовно-душевного начала* души русской культуры («небесной земли», горнего в дольном, небесного в земном), опосредованного выражения Духа (прозревание Духа в земном мире) находит выражение в иконах с Лицами святых, в Житиях святых («жизнь во Христе» как «жизнь в Духе» в Житиях Серафима Саровского и Сергия Радонежского, «Моя жизнь во Христе» И. Кронштадского), в храмовом зодчестве (Церковь Покрова на Нерли), в духовной литературе (И. Шмелёв «Лето Господне») и живописи (см., напр., «пейзаж-икону» И. Левитана «Над вечным покоем»).

Актуализация *душевно-духовного начала* («земного неба») выражается в продуцировании образов, где есть не само небесное, а лишь «отсвет», «блик», «воспоминание» о нём в земном. Но в этом «воспоминании» всё-таки присутствует «малая толика» неба. Актуализация данного начала выражается, например, в создании религиозных образов, в которых мирское

«перевешивает» (см., напр. «земные иконы»: В. М. Васнецов «Мадонна», К. С. Петров-Водкин «Богоматерь (Умиление злых сердец)», «Христос-Сеятель», «Петроградская Мадонна»).

Актуализация *душевно-телесного начала* души русской культуры находит выражение в создании светлых, но не одухотворённых образов. В этих образах запечатлевается возвышенное, романтическое, но без метафизичности (например, душевный, но не духовный человек); прекрасное дальнее, не восходящее однако к горнему; восхищающая земная чистая красота, не рождающая однако религиозного чувства (напр.: «Золотая рожь» И. И. Шишкина, «Золотая осень» И. И. Левитана, морские пейзажи И. К. Айвазовского, «Портрет Струйской» Ф. С. Рокотова, «Московский дворик» В. Д. Поленова, «Сентиментальный вальс» П. И. Чайковского). Здесь присутствует самодостаточная красота земного мира, «не прорывающаяся» в мир небесный.

Актуализируется и отчуждённый план души русской культуры. Это проявляется в оформлении *рассудочного начала*, находящего выражение в деятельности целой плеяды мыслителей-материалистов – ученых-естественников, медиков, писателей-публицистов: М. В. Ломоносова, А. Н. Радищева, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. И. Пирогова, И. П. Павлова, К. А. Тимирязева, П. Я. Чаадаева, В. Г. Белинского, Д. И. Писарева, Д. И. Менделеева, Г. В. Плеханова, В. И. Ленина, В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского. А. Н. Радищев писал, что в земной жизни человека нет ничего, что свидетельствовало бы о возможности существования души после смерти [12, с. 113]. В своей работе «Антропологический принцип в философии» Н. Г. Чернышевский обосновал материалистическое учение о человеке как активно действующем природном и общественном существе [17, с. 45–46]. По его мнению, человек не может быть объяснён с позиций чего-то сверхъестественного, представляя собой высшее создание природы. В связи с этим сознание человеческого индивида автор связывал, прежде всего, с его физиологией. А. И. Герцен полагал, что все истины, которые ищет философия, должны проверяться естествознанием. В «Письмах об изучении природы» он доказывает, что человек отделяется от природы, в известном смысле даже противостоит ей, потому что является ее необхо-

димым дополнением и продолжением. Человек, по А. И. Герцену, – часть и «венец» природы и подчинен её законам. В соответствии с этим и сознание человека не находится вне природы. Оно есть разумение природы о самой себе [5, с. 201].

Актуализация *грезящего начала* нашла выражение, например, в утверждении в России (в 1760–70-х годах) господствовавшего тогда в Европе классицизма, считавшего единственно «высоким штилем» исторический жанр, включавший, помимо собственно исторической тематики, сюжеты из античной и библейской мифологии, «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, аллегории, религиозные и батальные композиции (см., напр.: А. П. Лысенко «Жертвоприношение Авраама», «Каин», «Авель», «Владимир и Рогнеда», «Прощание Гектора с Андромашой»; И. Акимов «Возвращение Святослава с Дуная» и «Самосожжение Геркулеса»; П. Соколов «Меркурий и Аргус», «Дедал, привязывающий крылья Икару»; Г. Угрюмов «Торжественный въезд Александра Невского во Псков», «Взятие Казани», «Испытание князем Владимиром силы русского богатыря Яна Усмаря»).

Выражением актуализации *грезящего начала* предстало также распространение в русском искусстве жанров барокко и рококо, изображавших «галантные прогулки» и «костюмированные увеселения» (см., напр.: Б. В. Суходольский «Астрономия», И. Я. Вишняков «Портрет Сарры Элеоноры Фермор», похожей на экзотический цветок; И. П. Аргунов «Умиравшая Клеопатра»; Ф. С. Рокотов «Портрет Е. Б. Юсуповой», «Венера, Амур и Сатир»). Душа русской культуры перенимала у Европы галантность рококо вместе с ее атмосферой маскарада, игрой в героев и богов античной мифологии, манерами поведения.

Актуализация *вещного начала* души русской культуры находит выражение в распространении (со второй половины XVIII века) «парадного портрета», уделяющего повышенное внимание передаче богатства быта, одежды, интерьера (см., напр.: Д. Г. Левицкий «Екатерина II – законодательница»; И. П. Аргунов «Портрет императрицы Елизаветы Петровны», «Портрет Екатерины Алексеевны»; М. Шибанов «Портрет Екатерины II»). В начале XVIII века как самостоятельный жанр живописи появляется натюрморт, раскрывающий разнообразный мир вещей, окружавших

человека (произведения П. Титова, В. Д. Пототуева, В. Д. Садовникова, И. Михайлова).

Актуализация *организмического начала* души русской культуры находит выражение в пространстве пейзажной живописи. В русском искусстве пейзаж как жанр живописи возникает в конце XVIII века (см. картины С. Щедрина), достигая расцвета в 1860–70-х годах. «Спящий пастушок» А. Венецианова стал частью природы, почти слился с ней. И. И. Шишкин в своих картинах исследует каждую травинку, создавая настоящие портреты уголков природы (см., напр.: «Рожь», «Сосновый бор», «Утро в сосновом бору», «Лесные дали», «Среди долины ровныя», «Корабельная роща»). И. К. Айвазовский прославился изображением морской стихии, воссоздавая безбрежную гладь моря, ласкового и спокойного в безветрие, грозного в непогоду, восходы и закаты на морских широтах, ревущие штормы и бури, волны, вздымающиеся до туч, и небеса, обрушивающиеся в пучину. Кажется, что громадные морские волны «Девятого вала» вот-вот поглотят людей, природная стихия здесь всецело торжествует. В «Бабушкином саде» В. Д. Поленова увядание природы и увядание человека не только созвучны, но и сливаются в одну прощальную песнь.

Актуализация *плотского начала* нашла выражение, например, в появлении и популярности «срамных» стихов И. С. Баркова (XVIII век), который первым начал писать про секс как физический акт, воспевая разврат, вовсе не представляющий в его видении грехом. В XVII–XVIII веках происходит расцвет демонологии. Антихрист, демоны и бесы занимают всё большее пространство храмов, книжных миниатюр, поэтических произведений. Широкую известность в XIX веке получает поэма «Демон» М. Ю. Лермонтова (над которой он работал в течение 10 лет) и серия из тринадцати «демонических» картин М. А. Врубеля.

Рефлексия первозданного плана души русской культуры над *отчуждённым* находит выражение в чувстве сострадания «униженным и оскорблённым», противостоянии несправедливости, лжи и греху. Одно из самых резких осуждений войны и её невосполнимых человеческих потерь запечатлел Верещагин в «Апофеозе войны». Своё резкое неприятие социального зла выразили передвижники (см.: В. Г. Перов «Тройка», «Проводы покойника», «Утопленница»; И. Е. Репин

«Крестный ход в Курской губернии», «Бурлаки на Волге»; В. В. Пукирев «Неравный брак»), Ф. М. Достоевский («Униженные и оскорблённые»), Л. Н. Толстой («Воскресение»).

Рефлексия отчуждённого плана души русской культуры над *первозданным* находит выражение в наступлении на религиозные, духовно-нравственные основы души русской культуры. Достаточно широкое распространение получает не просто атеизм, а атеизм «воинственный». Так, А. С. Пушкин в «Гаврииаде» ставит под сомнение основополагающие догматы христианства. Откровенно богоборческие мотивы – в творчестве М. Ю. Лермонтова («Люди и страсти», «Демон»). В. Г. Белинский писал, что одна из характерных черт его поэзии – «гордая вражда с небом» [4, с. 163]. Воинствующими атеистами были В. В. Маяковский и М. А. Бакунин. В XIX веке утверждается *воинствующий материализм* (Г. В. Плеханов, В. И. Ленин).

Генетическое противоречие души русской культуры – это противоречие между «текучей живостью» и устоявшимися «формами», выразившееся в отрицании традиционных направлений, жанров, образного ряда, конфликте православной традиции и светской новации. *Функциональное* (сущностное) *противоречие* души русской культуры – это противоречие между духом и плотью (демоническим, бесовским); Иконой и «Чёрным квадратом»; праведным И. Кронштадским и «святым чёртом» Г. Распутиным.

Таким образом, душа русской культуры – сложное противоречивое динамичное образование. *Первозданный план* души русской культуры состоит из *духовного начала* (актуализированного в сакральных иконописных ликах, духовной музыке, православных песнопениях), *духовно-душевного начала* (актуализированного в Житиях святых, храмовом зодчестве, духовной литературе), *душевно-духовного начала* (актуализированного в создании религиозных образов, в которых мирское «перевешивает»), *душевно-телесного начала* (актуализированного в светлых, возвышенных образах искусства, не содержащих метафизичности). *Отчуждённый план* души русской культуры состоит из *рассудочного начала* (находящего выражение в деятельности целой плеяды мыслителей-материалистов), *грезящего начала* (нашедшего выражение в утверждении класси-

цизма, барокко и рококо), *вещного начала* (нашедшего выражение в «парадном портрете», натюрморте), *организмического начала* (нашедшего выражение в пейзаже), *плотского начала* (нашедшего выражение в «срамных» стихах, расцвете демонологии).

В соборной душе русской культуры присутствуют черты *фаустовской* и *магической* души,

аполлоническое и дионисийское, черты христианского, языческого и светского мировосприятия. Прасимволом души русской культуры является равнинность, собираемая воедино «верой и законом» (олицетворением его является собор Василия Блаженного, собравший на едином основании девять куполов; и блаженный странник, несущий во все стороны света веру и правду).

Литература

1. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. – 1988. – № 7. – С. 210–220.
2. Антонов Д., Майзульс М. Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. – М.: Форум, 2014. – 240 с.
3. Антонов Д., Майзульс М. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. – М.: Индрик, 2011. – 392 с.
4. Белинский В. Г. Избранные статьи. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Детская литература, 1970. – 192 с.
5. Герцен А. И. Письма об изучении природы. – М.: Политиздат, 1946. – 316 с.
6. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – М.: Русская классика, 2016. – 806 с.
7. Емченко Е. Б. Стоглав: Исследование и текст. – М.: Индрик, 2000. – 504 с.
8. Иларион. Слово о Законе и Благодати. – М.: Родная страна, 2016. – 176 с.
9. Ильин И. А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. – М.: Даръ, 2016. – 320 с.
10. История русского и советского искусства / ред. Д. В. Сарабянов. – М.: Высш. шк., 1989. – 448 с.
11. Казаков Е. Ф. Душа русской культуры: к определению понятия // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 4. – С. 51–63.
12. Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву. – М.: Эксмо, 2019. – 224 с.
13. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М.: Пальмира, 2009. – 300 с.
14. Тойнби А. Д. Постигание истории. – М.: Айрис-Пресс, 2010. – 640 с.
15. Федотов Г. Святые Древней Руси. – М.: Московский рабочий, 1990. – 272 с.
16. Флоренский П. Иконостас. – М.: Азбука, 2013. – 224 с.
17. Чернышевский Н. Г. Антропологический принцип в философии. – М.: Директ-Медиа, 2008. – 63 с.
18. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 2009. – Т. 2. – 704 с.

References

1. Averintsev S.S. Vizantiya i Rus': dva tipa dukhovnosti [Byzantium and Russia: two types of spirituality]. *Novyy mir [New World]*, 1988, no. 7, pp. 210-220. (In Russ.).
2. Antonov D., Mayzuls M. *Anatomiya ada. Putevoditel' po drevnerusskoy vizual'noy demonologii [Anatomy of hell. Guide to Old Russian visual demonology]*. Moscow, Forum Publ., 2014. 240 p. (In Russ.).
3. Antonov D., Mayzuls M. *Demony i greshniki v drevnerusskoy ikonografii [Demons and sinners in Old Russian iconography]*. Moscow, Indrik Publ., 2011. 392 p. (In Russ.).
4. Belinskiy V.G. *Izbrannye stat'i. Pushkin. Lermontov. Gogol' [Selected articles. Pushkin. Lermontov. Golden eye]*. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1970. 192 p. (In Russ.).
5. Gertsen A.I. *Pis'ma ob izuchenii prirody [Letters about the study of nature]*. Moscow, Politizdat Publ., 1946. 316 p. (In Russ.).
6. Dostoevskiy F.M. *Brat'ya Karamazovy [The Karamazov Brothers]*. Moscow, Russkaya klassika Publ., 2016. 806 p. (In Russ.).
7. Emchenko E.B. *Stoglav: Issledovanie i tekst [Stoglav: Research and text]*. Moscow, Indrik Publ., 2000. 504 p. (In Russ.).
8. Ilarion. *Slovo o Zakone i Blagodati [The word of Law and Grace]*. Moscow, Rodnaya strana Publ., 2016. 176 p. (In Russ.).
9. Ilyin I.A. *Poyushchee serdtse. Kniga tikhikh sozertsaniy [Singing heart. Book of silent contemplation]*. Moscow, Dar', 2016. 320 p. (In Russ.).
10. *Istoriya russkogo i sovetskogo iskusstva [History of Russian and Soviet art]*. Ed. by D.V. Sarabyanov. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 448 p. (In Russ.).

11. Kazakov E.F. Dusha russkoy kul'tury: k opredeleniyu ponyatiya [The soul of Russian culture: to the definition of the concept]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 4, pp. 51-63. (In Russ.).
12. Radishchev A. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu* [Travel from St. Petersburg to Moscow]. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 224 p. (In Russ.).
13. Raushenbakh B.V. *Prostranstvennye postroeniya v drevnerusskoy zhivopisi* [Spatial construction in Old Russian painting]. Moscow, Pal'mira Publ., 2009. 300 p. (In Russ.).
14. Toynbi A.D. *Postizhenie istorii* [A study of history]. Moscow, Ayris-Press Publ., 2010. 640 p. (In Russ.).
15. Fedotov G. *Svyatye Drevney Rusi* [Saints of Ancient Russia]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1990. 272 p. (In Russ.).
16. Florenskiy P. *Iconostas* [Iconostasis]. Moscow, Azbuka Publ., 2013. 224 p. (In Russ.).
17. Chernyshevskiy N.G. *Antropologicheskii printsip v filosofii* [Anthropological principle in philosophy]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2008. 63 p. (In Russ.).
18. Shpengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of Europe]. Moscow, Popurri Publ., 2009, vol. 2. 704 p. (In Russ.).

УДК 32.019.5, 321.8

ЕВРАЗИЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Лепешев Дмитрий Владимирович, заместитель проректора по научной работе и международному сотрудничеству, Кокшетауский университет имени Абая Мырзахметова (г. Кокшетау, Республика Казахстан). E-mail: lepeshev75@inbox.ru

Евразийская идентичность является фундаментальной основой евразийского объединения стран в единое содружество. Вопрос «евразийства» берет начало с момента формирования древних цивилизаций, но наиболее ярко эта политика выражена в РФ. Понятие евразийской идентичности охватывает не только географическое расположение стран, но и исторические предпосылки, а также культурное наследие и политические институты.

На рубеже XXI века вопросы цивилизационной и национальной идентичностей приобрели особую остроту. Если в предшествующий период – эволюции Советского Союза – эта тема даже в теоретическом плане носила предельно абстрактный и формальный характер, то с его распадом значительно изменился взгляд на актуальность существующих угроз и многообразие их измерений. Процессы глобализации и модернизации оказывают воздействие на ценностные ориентиры молодежи. Разрыв традиций и преемственности поколений, обусловленный глобальными и локальными социокультурными процессами, является причиной дезинтеграционных тенденций. Устойчивость и стабильность государств, политических систем уже не кажутся самоочевидными. Необходимо серьезное обоснование и обеспечение устойчивости в развитии современной государственности. Однако имеются и позитивные тенденции, современный быстроменяющийся мир характеризуется разнонаправленными, порой диаметрально противоположными друг другу тенденциями, и среди позитивных моментов современности нельзя не отметить интенсивный диалог культур, многие страны мира стремятся к консолидации сил для решения глобальных проблем. На этом поле смыслов евразийство имеет конкурентные преимущества как концепт, объединяющий разнородные социокультурные общности в единую наднациональную общность.

На постсоветском пространстве формируются политические нации и национально-государственные идентичности, которые, однако, испытывают сильную конкуренцию со стороны этнонациональных идентичностей. Это предопределяет важность поиска новой наднациональной идентичности как противовеса к этнонационализму. Такой наднациональной идентичностью на постсоветском пространстве может стать цивилизационная идентичность. В научном дискурсе в понимании цивилизационной иден-

тичности доминируют конструктивистский и эссенциалистский подходы, которые являются односторонними и поэтому эвристически недостаточными. В статье в рамках конструктивного реализма рассматривается вопрос о возможности формирования цивилизационной идентичности, которая является результатом информационного воздействия и культурной актуализации.

Цель исследования заключается в том, чтобы выяснить сущность евразийской идентичности, ее соотношение с национальной идентичностью и направления ее перспективного формирования. В статье предложены образовательные практики для реализации политики евразийства.

Ключевые слова: цивилизация, групповая идентичность, евразийская идентичность, геополитика, нация, интеграция, европейская идентичность, глобализация, «евразийство», ценности.

IDENTITY OF EURASIAN CIVILIZATIONAL IDENTITY: THE CONCEPT DEFINITION

Lepeshev Dmitriy Vladimirovich, Deputy Vice-Rector for Research and International Cooperation, Abay Myrzakhmetov Kokshetau University (Kokshetau, Republic of Kazakhstan). E-mail: lepeshev75@inbox.ru

We formulate the problematics in general terms and its connection with important tasks.

The analysis of recent publications related to this problem allows us to state the research problem: in the 21st century, a civilizational approach to analyzing the functioning of various types of human communities – countries, states, unions, blocs, etc. – got a new breath. The purpose of the study is to clarify the essence of the Eurasian identity, its relationship with national identity and the direction of its long-term formation. To achieve this goal, it is necessary to turn to the wide scientific context of the theory of systems and analyze the main approaches to the analysis of social processes mentioned earlier.

We have found that there are no universal criteria for belonging to civilizational communities, it is obvious that these criteria should have a purely ideological, that is, more arbitrary character.

This arbitrariness is manifested in:

a) absence of a system of this kind of criteria (that is, instead of a system, we have a set of attributes that can be arbitrarily quantitatively increased or decreased)

b) arbitrary nature of the main feature of civilizational affiliation. The formation of the Eurasian identity in particular may include the following tasks:

- public opinion research on the interest of Russian citizens in joining the Eurasian Union;
- implementation of a comprehensive educational program designed to acquaint with the activities, structure and functions of all common Eurasian organizations and institutions;
- cultivation of the Eurasian values, norms and principles of domestic political and social life;
- conducting the broad campaign for students aimed at explaining the advantages and the need for integration into the Eurasian community;
- organization of a coordinated long-term “Eurasian advertising campaign” in order to accustom the society to the benefits and inevitability of integration.

Keywords: civilization, group identity, Eurasian identity, geopolitics, nation, integration, European identity, globalization, “Eurasianism,” values.

Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами. Интеграционные процессы в Европе поставили на повестку дня проблему формирования новой идентичности – евразийской, которая является основой евразийского объединения, важной составляющей интеграции отдельных стран в единое содружество [10]. Отсутствие по-

литических притязаний вряд ли будет мешать интеграции, а недостаточно сформированная евразийская идентичность будет еще долго оставаться стоп-сигналом на нашем пути к общему осознанию целостности [7].

Базовым положением рассуждений является то, что идентичность – временный, относительный, незавершенный конструкт, который имеет

онтологический статус проекта или постулата. Под идентичностью понимают процесс, через который социальный элемент узнает себя и конструирует смыслы, главным образом, на основе определенного культурного свойства или совокупности свойств, кроме широкой соотнесенности с другими социальными структурами [2]. Евразийская идентичность, как и национальная идентичность, когда ее прививает государство, – это направленная сверху вниз институционально созданная идентичность, предназначенная способствовать связям солидарности среди разнородного населения, но, вместе с тем, это в большей степени проект на будущее, чем реальность нынешнего состояния вещей [4; 9].

Традиционные модели могут быть применены учеными к проекции на человечество, общество, цивилизацию [1]. Таких моделей две: европейская и евразийская. Разница в том, что представители каждой модели по-разному воспринимают основные структурные элементы цивилизационной идентичности: закон, семью, собственность, государство, свободу, религию [8]. На основании методологического наследия конструктивистов, евразийскую идентичность можно рассматривать как конструируемый феномен. Из этого следует, что 1) существуют цели, для достижения которых евразийская идентичность создается; 2) евразийская идентичность предстает как результат реализации евразийской элитой политики идентичности [5]. Идентичность возникает из серии ситуативных политических, культурных и других событий и меняется тоже ситуативно. Маркеры идентичности подвижны, они оговариваются множеством факторов: географией культурных ареалов, историческими границами социополитических образований, маргинализацией или национализацией общества, трансформациями в любом элементе социокультурной системы [10]. Идентичность является своеобразным инструментом для распознавания и структурирования реальности во времени и пространстве, расстановки в ней акцентов и восстановления определенности. Речь идет об определенности, скорее, процедурной, чем содержательной (определенность маркировки, названия людей, вещей и отношений легализованным или согласованным именем).

Групповая идентичность каждого уровня (особенно – территориальная: национального, ре-

гионального, локального уровней) содержит три компонента: когнитивный, эмоционально-аффективный и инструментальный. Когнитивный компонент представляет собой набор объективных и устойчивых признаков, с которыми отождествляют себя индивид и общество, процесс и результат самокатегоризации – понимание человека себя в терминах соотношения с определенной социальной группой. Эмоционально-аффективный компонент выступает субъективным способом восприятия и обоснованием когнитивного компонента. Речь идет об определенном наборе эмоций относительно своей территориальной общины. Инструментальный (поведенческо-регулятивный) компонент составляет основу для социально-политической мобилизации населения и коллективной деятельности. Он проявляется в разных формах: от готовности разделять практики, принятые в сообществе, до обязательств совершать поступки с учетом ценностей, которые разделяет данная группа. Именно инструментальный компонент идентичности, развитие которого становится возможным только на основе двух первых, формирует политическую культуру определенной территориальной общины. Обобщая и развивая изложенное, третий компонент идентичности можно толковать как таковой, что формирует «круг», поддержание идентичности: идентичность является группой символов и значений, полученных в результате участия в общественных интеракциях [8]. Она оказывает существенное влияние на общественную организацию коллективности, в которых участвует личность, и связывается с представлениями о границах общественных групп, подлежит постоянной интерпретации в процессе предоставления, поддержания и изменения значений культурных символов, которые влияют на представление самого себя, своего сообщества и других [7]. Следовательно, она может подвергаться воздействию извне, формироваться постепенно, сперва благодаря участию в общественных интеракциях, которые организуются вокруг новых культурных символов, реинтерпретируются индивидом и постепенно становятся составной частью когнитивного, а затем – эмоционально-аффективного компонентов идентичности, которые, в свою очередь, влияют на развитие инструментального компонента, закрепляя содержание новых культурных символов, предложенных извне, в политической культу-

ре определенной территориальной общины [1]. В начале XX века констатировали форму коллективного сознания европейских общин. Было отмечено, что над европейскими народами стремится образоваться спонтанным движением евразийское общество, которое имеет отныне определенное самосознание и начальную организацию [3]. Если создание единого человеческого сообщества невозможно (что, однако, не доказано), то, тем не менее, формирование такого общества в бесконечной перспективе приближает нас к цели [6]. В последнее десятилетие XX века эта проблема стала еще более актуальной. Концепт «евразийская идентичность» прочно вошел в мировой научный оборот и политический этос. Это обусловлено рядом факторов. Во-первых, после развала бывшей социалистической системы практически все европейские страны выразили желание принадлежать к евразийскому содружеству народов и продолжить вместе двигаться к единой цели. Во-вторых, политические процессы объединения встретили довольно вялую поддержку населения крупных стран, и никаких всплесков энтузиазма по поводу европейского братства не зарегистрировано. В-третьих, начал все чаще возникать вопрос, есть ли в европейском единстве другие основания, кроме экономических [8].

Анализ последних исследований и публикаций, в которых изучается решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных частей общей проблемы, которым посвящается данная статья. В XXI веке цивилизационный подход к анализу функционирования различного типа человеческих сообществ – стран, государств, союзов, блоков и т. д. – получил новое дыхание. Особенно это заметно в постсоциалистических странах, находящихся в состоянии изменения многих характеристик идентичности [1; 8]. Поэтому существует проблема анализа этих характеристик с точки зрения названного подхода и обобщения результатов рассмотрения таким образом, чтобы выработать основы для корректного употребления цивилизационной терминологии в исследовании процессов, происходящих и в выяснении ключевого вопроса о возможности цивилизационного выбора России как аналога «универсального» измерения более локальной национальной идентичности. Наиболее общий вывод, который напра-

шивается, это необходимость поставить вопрос: «В каком качестве функционирует концепт “цивилизации”?». И очевидным будет вывод о недифференцированности академического, геополитического и идеологического употребления цивилизационной риторики. Насыщенность соображений о цивилизационной специфике РФ на фоне противоречивых отношений ветвей власти позволяет утверждать, что в чистом виде научное и идеологическое использование цивилизационной терминологии в публичном пространстве почти не употребляется [3; 7]. Активные процессы глобализации, при которой происходит формирование новых механизмов культуросоциализации, новой иерархии локальных культур [8]. Процессы, в которых национальные государства и их суверенитет вплетаются в паутину транснациональных элементов и подчиняются их властным возможностям, их ориентации и идентичности, активно влияют на процесс становления целостности цивилизации. Процесс, который создает транснациональные социальные связи и пространства, обесценивает локальные культуры и способствует возникновению третьей культуры [7]. Существуют различные подходы к определению евразийской идентичности. Некоторые рассматривают ее как набор ценностей демократии и гражданского общества, что коренятся в христианстве [10]. Для других евразийская идентичность – это мощное выражение цели, что признается многими европейцами, которые после столетий войны признали свою ответственность за свой собственный континент [5]. Дается разносторонняя характеристика евразийской идентичности. Во-первых, она рассматривается как общность судьбы, зависимость народов материка друг от друга в общем строительстве мирного континентального порядка. Во-вторых, евразийская идентичность проявляется в общности ценностей, берущих начало в классической древности, христианстве, Ренессансе и Просвещении, и основана на толерантности, гуманизме и братстве, признании фундаментальных прав человека и норм права, которые внедрены в общих принципах, подтверждающих волю индивидуальной и социальной ответственности. В-третьих, евразийская идентичность проявляется как общность жизненного пространства, в котором развивается евразийское гражданство, согласно которому все

граждане во всех государствах-членах имеют одни и те же права и обязанности. В-четвертых, евразийская идентичность означает создание политической, экономической и социальной общины. В-пятых, евразийская идентичность проявляется в специфической ответственности: только через сотрудничество, сплоченность и единство эффективно решать собственные и мировые проблемы расхождения в евразийском поле безответственности, которая может привести к хаосу [4]. Классическим случаем использования этого критерия может служить концепция и идеология «евразийства», в которой идентичность России определяется ее географическим положением – «срединным» по отношению к Европе и Азии. Не вдаваясь в историю евразийства и в детали их доктрины (это требует специального исследования), отметим основные противоречия, которые возникают в использовании этого критерия. Во-первых, существует некая нечеткость понимания форм сосуществования «Европы» и «Азии» в новом цивилизационном объединении под названием «Евразия». Двусмысленность этой символической «срединности» заключается в том, что она может скрывать как конъюнктивную формулу «и Европа, и Азия», так и дизъюнктивную – «ни Европа, ни Азия». Согласно первой формуле, «европейская» линия идентичности России была представлена российскими западниками (начиная с Петра Первого) и большевиками, в то время как линия «азиатская» – наследием монголо-татар, которое прочно вошло как культурный фермент в русскую культуру [8]. Вторая формула ярко выражена в качестве «лимитрофного», окраинного характера русской цивилизации: Россия – наследница Великих Ханов, продолжательница дела Чингиза и Тимура, объединение Азии; Россия – часть особого «окраинно-приморского» мира, носительница углубленной культурной традиции. В ней сочетается одновременно исторически «оседлая» и «степная» стихии. Необходимо отметить, что в обоих случаях Россия исторически и культурно оказывается ближе к Азии, чем к Европе [6; 8]. Во-вторых, остается непонятным, каким образом в евразийстве сочетается культурный слой наследия Чингисхана с православной и общеславянской идентичностью России. Кроме традиций авторитарной государственности, отсутствие другой объединительной культурной

платформы делает задачу сочетания православных и «туранских» элементов в евразийской цивилизации нереальной к организации и реализации [1; 8]. Поэтому данный вопрос в рамках евразийской парадигмы остается без ответа. Евразийство не является единственным примером применения географического критерия определения цивилизационной идентичности содружества (которому задним числом приписывается «цивилизационная» функция). Например, во французской культурной традиции распространена идея «Средиземноморской цивилизации» и, соответственно, средиземноморской цивилизационной идентичности. Кроме фактора географического, в этой цивилизационной модели присутствует историческая предпосылка генетической связи с античной Грецией и Древним Римом [1; 2]. Единство евразийцев не должно быть преувеличено. К настоящему времени глобальные системы уже объединили всю планету в беспрецедентной степени. Эта глобализация ускорилась после распада социалистических режимов [9; 5]. Евразийскую перспективу продвигали российские политические и интеллектуальные элиты с начала 1990-х годов, когда впервые евразийская идея была серьезно рассмотрена российским руководством в качестве элемента идентичности и как политический проект, способный объединить многокультурное население России в отсутствие коммунистической идеологии СССР [1; 7]. Евразийская теория далеко не повсеместно распространена в России или в любых других государствах-членах ЕАЭС. В России существуют две угрозы евразийскому интеграционному проекту: с одной стороны, есть проевропейская либеральная интеллигенция, которая рассматривает этот процесс как необоснованную попытку вновь навязать гегемонию России в регионе. С другой стороны, есть количественно более значимые русские «патриоты», рост которых может быть расценен как результат возрождения русского национализма, вызванного пропагандой правительства [4]. Идея Евразии всегда была популярна среди элит, но только в последние 15 лет она стала почти официальной идеологией, какой бы неоднородной и противоречивой она ни была [6]. Из этих предварительных наблюдений следует, что концепция с этими пространственно-временными демаркационными линиями отнюдь не очевидна ни в при-

роде, ни в истории. Нынешний этап истории России может быть определен как «Евразийская Россия», особенно в той мере, в какой нынешняя внешняя политика страны, по-видимому, подкреплена – если не полностью обусловлена – готовностью принять эпохальную тенденцию, ориентирующую ее развитие. Такого рода «явная судьба» зависит от разрыва между Востоком и Западом, который постоянно характеризовал самобытность страны, а также политическую повестку дня ее лидеров [8]. Эти мощные противостоящие усилия часто приводили к амбициям по определенному «русскому пути», более или менее последовательно сочетаясь с евразийской перспективой, наделяя Россию ролью моста между западноевропейской и восточной культурами [3]. Можно с полным основанием утверждать, что тема цивилизационного евразийства была модной среди нескольких поколений историков. В настоящее время она актуализирована в текстовое послание как более локальная и узнаваемая альтернатива проекту общеевропейской цивилизационной идентичности [2].

Формулирование целей статьи (постановка задач). Цель исследования заключается в том, чтобы выяснить сущность евразийской идентичности, ее соотношение с национальной идентичностью и направления ее перспективного формирования. Для достижения этой цели необходимо, прежде всего, обратиться к широкому научному контексту теории систем и проанализировать с этих позиций основные подходы к анализу общественных процессов, упомянутых ранее. В самом общем виде признаком образования-системы (любого уровня организации – неживого, живого или социального) является отсутствие реализации ее свойств как целого по совокупности свойств ее составляющих – элементов. Система всегда «больше суммы» своих элементов, свойства системы – другие, чем «просуммированные» свойства ее элементов. Системные отношения порождают новое качество, не присущее одной составной части и их совокупности. Если система неравновесная, дифференцированная на разнокачественные составляющие, то элементы внутри нее взаимодействуют друг с другом через процессы обмена – веществом, энергией, информацией. Причем вещественный и энергетический обмены являются фактически разновидностями обменов

информационных, а именно таких, при которых информация неразрывно «занесена» в структуру носителя. Неуравновешенность системы обеспечена ее открытостью – взаимодействием с окружающей средой.

На сегодняшний день сложилось несколько основных подходов к оценке этого сложного социального явления и его места в жизни Европы. Одни отрицают право на существование евразийской идентичности, апеллируя к силе национально-политического элемента и выдвигая как основную национально-государственную идентичность народов материка. Другие говорят о возникновении постнационального евразийского пространства, о концепциях «Единой Европы» или «Европы регионов», в которых, наоборот, на первое место выдвигается евразийская идентичность или евразийского региона идентичность и теряется значение национально-государственной идентичности, что вызывает сопротивление национально-сознательного гражданства европейских стран, которое не видит в этом обществе собственной национальной принадлежности. Существует и третий, наиболее оптимальный подход к проблеме евразийской идентичности, предусматривающий органичное сочетание двух разных идентичностей – национально-государственной и транснациональной (евразийской). Проблема евразийской идентичности в контексте интеграционных процессов конца XX – начала XXI века не означает, что население Европы теряет свою национально-государственную идентичность, которую оно имело до сих пор. Отмечено, что в течение евразийской истории существовали различные модели перехода общества от культурного разнообразия к политическому, но только тогда, когда у людей не было другого выбора, они с внутренним сопротивлением выбирали ту или иную идентичность. В условиях современной интеграции неизбежно будут храниться двойная и множественная идентичности: Евразийский союз будет функционировать только в том случае, если люди официально и публично смогут чувствовать себя гражданами своих государств, имеющих длительную историю развития и принадлежность к какой-то культуре. Будущей надеждой такого союза остается развитие на этой основе еще одной, евразийской, идентичности [2; 7]. Важную роль в развитии евразийской политической идентично-

сти играют культурное наследие и исторические традиции, поэтому Европа должна быть осознана как идейно-единая сущность. Однако евразийская идентичность будет утверждаться не только через духовное родство, но и через отрицание (из-за различия между ними) [4]. Поскольку европейская идентичность имеет объективные основания, она, с одной стороны, не устанавливается как доминанта над национальными державами или евразийским содружеством, а с другой – требует от них активного действия и сотрудничества в формировании и развитии. Этническое начало, религия и история, конечно, важные характеристики для образования евразийской идентичности. Однако на этой стадии процесса евразийской интеграции главный вопрос заключается в следующем: что мы хотим делать вместе? Ответ зависит от понимания того, как мы будем реагировать на вызовы сегодняшнего мира. Это не академический вопрос, а вопрос выживания. Идентичность служит изменениям. Она не является чем-то «статическим», данным на все времена, а потому формирование европейской идентичности не является спонтанным и стихийным процессом. Большим соблазном является попытка искать идентичность в структуре Европейского союза, его учреждениях, инструкциях и тому подобное. Но евразийская союзная идентичность зависит от политического начала – Евразийского союза и государств-членов: вклад в формирование евразийской идентичности должны делать как надгосударственные евразийские структуры, так и национальные государства, являясь участниками интеграционного процесса. В нынешних исторических условиях их действия могут быть импульсом развития европейской союзной идентичности, также как тысячи семинаров и многочисленные торжественные декларации политических деятелей [4; 8]. Наряду с укреплением экономического уровня рабочих и созданием единых политических институтов в границах объединенной Европы, для формирования и развития евразийской идентичности нужна последующая демократизация общества как на национальном, так и на общеевропейском уровнях. Ограничиваться уже достигнутым не должны ни новые, ни «старые» члены евразийского сообщества. Гражданам нужно дать шанс принимать более активное участие в процессе евразийского объединения. И процедуры принятия решений, и

политика европейских институций должны быть более прозрачными. Все локальные сообщества требуют большей информированности о важных предложениях, о реформах на раннем этапе, чтобы участвовать в единых дебатах по актуальным вопросам.

Выводы и перспективы дальнейших исследований в данном направлении. В настоящее время отсутствуют какие-либо общеобязательные критерии принадлежности к цивилизационным общинам, очевидно, что эти критерии должны иметь сугубо идеологический, то есть более произвольный характер. Указанная произвольность проявляется в:

а) отсутствии системы подобного рода критериев (то есть вместо системы мы имеем набор признаков, которые можно произвольно количественно увеличивать или уменьшать);

б) произвольном и «плавающим» характере основного признака цивилизационной принадлежности (то есть в зависимости от конъюнктурных задач даже в одной идеологии этот признак может изменяться).

Таким образом, можно утверждать, что в настоящее время для решения задач формирования национальной и наднациональной идентичности перспективно заниматься поисками объективных цивилизационных основ такого рода идентичности, но в дальнейшем необходимо перейти от такого рода поисков к осознанному цивилизационному конструированию. Для того чтобы процесс конструирования был методологически последовательным, необходимо обобщить все цивилизационные признаки и критерии, произвести их суммацию в соответствии с нормами евразийского общества. Важную роль в формировании евразийской идентичности в последнее время играет система связей государственных учреждений и европейских институтов с общественностью. На наш взгляд, может быть предложена специальная государственная программа PR-обеспечения евразийской интеграции вообще и формирования евразийской идентичности в частности. Она может включать следующие задачи:

- исследование общественного мнения относительно заинтересованности граждан РФ во вхождении в Евразийский союз;
- осуществление комплексной просветительской программы, предназначенной знакомить

с деятельностью, структурой и функциями всех общеευразийских организаций и институций;

- культивирование евразийских ценностей, норм и принципов внутривосточной и социальной жизни, которые имеют значение для интеграции РФ в евразийское общество;

- проведение широкой кампании для учеников школ и студентов (с подготовкой специальной литературы), нацеленной на объяснение преимуществ и необходимости интеграции в евразийское сообщество;

- организация скоординированной долгосрочной «рекламной евразийской кампании» с целью подготовить общество к интеграции.

Важную роль в формировании чувства евразийской идентичности играет система образования. Главными задачами в этой области должны стать: евразийство самой системы образования, развитие системы билингвизма, расширение прямых связей между учебными заведениями разного уровня евразийских стран; разработка совместных образовательных программ с культурным и

образовательным обменами учащихся и студентов; проведение совместных образовательно-культурных мероприятий (олимпиад, соревнований, конкурсов); выработка государственной политики обучения студентов и специалистов в странах материка с целью аккумуляции конкурентоспособного интеллектуального потенциала нации.

Интеграционные процессы обусловили формирование евразийской идентичности, которая является фундаментом для евразийского объединения, важной предпосылкой включения отдельных стран в евразийское сообщество и сопровождается интеграционными процессами на внутреннем, социально-психологическом уровне. Будет большой ошибкой недооценивать значение социально-психологических факторов интеграции, ведь евразийская экономика нуждается в инновациях в социально-политической и культурной среде, а также в формировании образа евразийского гражданина, то есть человека, который чувствует себя частью евразийского мира.

Литература

1. Иванов А. В., Попков Ю. В., Тюгашев Е. А., Шилин М. Ю. Евразийство: ключевые идеи, ценности, политические приоритеты. – Барнаул: АГАУ, 2017. – 246 с.
2. Пахомова Ю. Н., Павленко Ю. В. Цивилизационная структура современного мира. Цивилизации востока в условиях глобализации. Кн. II. – Киев: Наукова думка, 2018. – 640 с.
3. Попкова Ю. В. Евразийский мир: ценности, константы, самоорганизация. – Новосибирск: Нонпарель, 2016. – 449 с.
4. Савицкий П. Степь и оседлость // Классика геополитики XX век: сб. / сост. К. Королев. – М.: АСТ, 2015. – С. 688–699.
5. Салгириев А. Р. Структура политической элиты в полиэтнических республиках Северного Кавказа // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Политология. – 2015. – № 2. – С. 83–89.
6. Трубецкой Н. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока // Классика геополитики XX века: сб. / сост. К. Королев. – М.: АСТ, 2017. – С. 144–226.
7. Huntington S. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. – N.Y.: Simon and Shuster, 2016. – 368 p.
8. Kim S.J. Eurasian Studies: A Critical Review. Paper presented at the conference “Eurasianism and National Identities in the Post-Soviet Era”. – Seoul, Korea, June 18-19, 2017.
9. Korostelina K.V. Social Identity and Conflict: Structure, Dynamics and Implications. – NY: Palgrave Macmillan, 2017.
10. Titarenko M. Eurasianism: A Paradigm for Coexistence and Flourishing Diversity of Cultures and Civilizations. Paper presented at the conference “Eurasianism and National Identities in the Post-Soviet Era”. – Seoul, Korea, June 18-19, 2019.

References

1. Ivanov A.V., Popkov Yu.V., Tyugashev E.A., Shishin M.Yu. *Evrasiystvo: klyuchevye idei, tsennosti, politicheskie prioritety [Eurasianism: key ideas, values, political priorities]*. Barnaul, AGAU Publ., 2017. 246 p. (In Russ.).
2. Pakhomova Yu.N., Pavlenko Yu.V. *Tsivilizatsionnaya struktura sovremennogo mira. Tsivilizatsii vostoka v usloviyakh globalizatsii. Kniga II [Civilization structure of the modern world. Civilization of the East in the context of globalization. Book II]*. Kiev, Naukova dumka Publ., 2018. 640 p. (In Russ.).

3. Popkova Yu.V. *Evraziyskiy mir: tsennosti, konstanty, samoorganizatsiya* [Eurasian world: values, constants, self-organization]. Novosibirsk, Nonparel' Publ., 2016. 449 p. (In Russ.).
4. Savitskiy P. Step' i osedlost' [Steppe and Settlement]. *Klassika geopolitiki XX vek* [Classic geopolitics of the twentieth century]. Moscow, AST Publ., 2015, pp. 688-699. (In Russ.).
5. Salgiriev A.R. Struktura politicheskoy elity v polietnichnykh respublikakh Severnogo Kavkaza [The structure of the political elite in the polyethnic republics of the North Caucasus]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Politologiya* [Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Series: Political Science], 2015, no. 2, pp. 83-89. (In Russ.).
6. Trubetskoy N. Vzglyad na russkuyu istoriyu ne s Zapada, a s Vostoka [A look at Russian history not from the West, but from the East]. *Klassika geopolitiki XX veka* [Classic geopolitics of the twentieth century]. Moscow, AST Publ., 2015, pp. 144-226. (In Russ.).
7. Huntington S. *The Clash of Civilizations and The Remaking of World Order*. New-York, Simon and Shuster Publ., 2016. 368 p. (In Engl.).
8. Kim S.J. *Eurasian Studies: A Critical Review. Paper presented at the conference "Eurasianness and National Identities in the Post-Soviet Era"*. Seoul, Korea, June 18-19, 2017. (In Engl.).
9. Korostelina K.V. *Social Identity and Conflict: Structure, Dynamic and Implications*. New-York, Palgrave Macmillan Publ., 2017. (In Engl.).
10. Titarenko M. *Eurasianism: A Paradigm for Coexistence and Flourishing Diversity of Cultures and Civilizations. Paper presented at the conference "Eurasianness and National Identities in the Post-Soviet Era"*. Seoul, Korea, June 18-19, 2019. (In Engl.).

УДК 008.001

ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ФЕНОМЕНА ПОЖАРА: МЕЖДУ ПРИРОДОЙ И КУЛЬТУРОЙ

Блинова София Анатольевна, аспирант кафедры культурологии и социологии, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: murre@mail.ru

Человечество сталкивается с пожарами на протяжении всей своей истории. Борьба и взаимодействие с огненной стихией – один из значимых этапов не только антропогенеза, но также и культурогенеза. Использование огня, первым источником которого стал, вероятнее всего, природный пожар, позволило получить нашему виду значительное эволюционное преимущество, что, несомненно, в дальнейшем нашло свое отражение в культуре. Пожар как составляющая целостного концепта огня и в то же время его первоисточник связан с разнообразными культами и верованиями.

Длительное время пожар исследовался исключительно как явление природы и физико-химический процесс в естественно-научной сфере, не получив достаточно разработки в социально-гуманитарном знании.

В статье отражен анализ ряда определений термина «пожар» с учетом их исторической динамики. Данный анализ позволил выявить смысловую основу существующих определений. Это процесс горения и потенциальный ущерб, который данное явление может принести обществу. Подобное восприятие отличается одномерностью и концентрирует внимание исключительно на негативных коннотациях данного феномена – его разрушительной, деструктивной составляющей. Такой подход лишает исследователей возможности проникнуть в сущность феномена пожара, выйти за пределы его естественной природы.

Термину пожар часто сопутствуют близкие по смыслу понятия, такие как «сожжение», «горение», «поджог» и т. д. Граница между терминами «огонь», «сожжение», «горение» и, собственно, «пожар» весьма условна и пролегает через призму человеческой оценки.

Для предотвращения ситуации смысловой подмены значимым представляется осознание специфики пожара в ряду близких ему огненных явлений и разграничение их сущностных черт, с учетом выявления специфики каждого через определение дивергентного критерия. Можно сказать, что таким критерием выступает степень стихийности и степень контроля над процессом горения. В результате проведенного исследования в статье сформулировано и представлено собственное определение феномена пожара с культурологической точки зрения.

Ключевые слова: пожар, огонь, горение, культурогенез, сожжение.

APPROACHES TO DEFINING THE FIRE AS A PHENOMENON OF CULTURE: BETWEEN THE NATURE AND THE CULTURE

Blinova Sofiya Anatolyevna, Postgraduate of Department of Culturology and Sociology, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: murre@mail.ru

Humanity has been confronting with fires throughout its history. The struggle and interaction with the fire element is one of the significant stages of anthropogenesis and cultural genesis. The use of fire, the primary source of which was a natural fire, allowed us to get a significant evolutionary advantage to our species, which was reflected in culture. Fire, as a component of the holistic concept of fire and its source, is associated with a variety of cults and beliefs.

For a long time, the fire was investigated as a natural phenomenon and a physico-chemical process in the natural science field but the fire phenomenon from the point of view of the social sciences and humanities was not sufficiently developed.

The article reflects the analysis of various definitions of the term “fire” with regard to historical dynamics. This analysis revealed the semantic basis of the existing definitions, which is the combustion process and the potential damage that this phenomenon can bring to society. Such a perception is distinguished by its one-dimensional nature and is focused exclusively on the negative connotations of this phenomenon – its destructive, damaging component. This approach prevents penetration into the essence of the phenomenon of fire to go beyond its natural environment.

The term fire is often replaced by similar concepts, such as “flaring,” “burning,” “arson,” etc. The boundary between the terms “flame,” “burning,” “ignition” and, in fact, the “fire” is very conditional and runs through the prism of human assessment.

A divergent criterion is proposed to prevent substitution and identify the specificity of each concept. It can be said that such a criterion is the degree of spontaneity and the degree of control over the combustion process. The article formulates and presents its own definition of the phenomenon of fire from a cultural point of view.

Keywords: fire, burning, flaming, cultural genesis, ignition.

Пожары пронизывают историю человечества с момента его зарождения до наших дней. «Огненный» след заметен в процессе становления нашего вида, в развитии науки, техники, религии. При этом на сегодняшний день пожары все еще остаются одной из серьезных угроз для устойчивого развития человечества. Ежегодно на планете фиксируется порядка 10 миллионов возгораний, часть из которых приводит к разрушительным пожарам, меняющим не только наше общество, но и мир в целом [13, с. 46–48].

Значимость данного явления и неоднозначность его осмысления и интерпретации актуализирует необходимость его всестороннего исследования. В статье отражен анализ ряда определений термина «пожар» с учетом исторической динамики. Вследствие некоторой односторонности терминологической интерпретации феномена пожара и ограниченности его осмысления рамками естественно-научных дисциплин, мы решили выработать его собственное определение, отражающее, прежде всего, социокультурную природу

данного феномена, что, по нашему мнению, позволит сформировать целостный концепт.

Пожары, несомненно, играли значительную роль в жизни человека, но при этом долгое время оставались за пределами гуманитарного исследовательского поля, являясь предметом анализа лишь специализированных дисциплин, связанных с изучением процессов горения и пожарной безопасностью. Образ пожара фигурировал в литературных и художественных произведениях, кинематографии, но чаще всего выступал лишь в роли событийного фона, а не главного действующего лица. В исторических документах пожар зачастую низводился до факта, обозначенного лишь с точки зрения его датировки или причиненного им ущерба, а в культовой и религиозной литературе образ пожара часто сливался с общим концептом огня, отражая разрушительную сторону данного явления. Стоит отметить, что тематика пожара, в некотором роде, подвержена табуированию, ее можно отнести к тому, что А. Я. Флиер в своей работе «Некультурные функции культуры» называет «реверсом культуры» [11]. Такая ситуация не позволяла осмыслить данный феномен во всей полноте его значения и смыслов.

Сложность категориального оформления феномена пожара связана с очень шаткими, размытыми смысловыми границами данного явления, с до сих пор не выработанным подходом к его сущностной дифференциации от близких, но не тождественных ему понятий – «огонь», «сожжение», «поджог» и др. Нередкое использование данных терминов в синонимичном ключе (и в специализированной литературе, и в исторических, законодательных, религиозных текстах, и в литературных произведениях и пр.) чревато не просто их механической заменой, но и трансформацией смысла.

Ярким примером такого смыслового смешения является образ огня/пожара в раннехристианских текстах.

Исследование А. Д. Охочимского отражает многообразие огненных образов в Библии и ставит целью классифицировать данные образы по категориям «конструктивные» и «деструктивные» [6, с. 45–81]. Хотя сам автор оговаривает, что это деление весьма условно. Более того, при ближайшем рассмотрении часть явлений, называемых

в библейских текстах «огнем», в современном восприятии, скорее, было бы отнесено к категории «пожар», так как предполагается уничтожение материальных ценностей в процессе горения (сожжение) или угроза человеческим жизням.

Формально слово «пожар» упоминается в Библии лишь несколько раз. В различных переводах (Синодальный перевод; перевод под редакцией Кулакова; современный перевод Международной Библейской лиги) в Пятикнижии Моисея (Исход, 22:6) говорится о том, что в случае возгорания «копны, жатвы или поля» виновник пожара должен возместить убыток [7]. А также в Откровении Иоанна (18:18) в ряде переводов используется слово «пожар» в описании гибели Вавилона. Но ряд примеров, где используется слово «огонь», приводит нас к пониманию некоторой подмены понятий. Моисей получает скрижали на горе Синай, охваченной огнем (Исх. 19:18; 24:17); огненный столп указывает по ночам путь израильтянам во время странствия по пустыне (Исх. 13:21, 22; Неем 9:12, 19; Пс. 77:14; 104:39; Ис. 4:5) [7]. В данном случае одной из интерпретаций описанных в тексте событий (гора, охваченная огнем; огненный столп в пустыне) может являться не просто огонь, в привычном понимании, но природный или антропогенный пожар, который при этом именуется «огнем».

Образ огня и пожара, таким образом, становится практически неделимым как с точки зрения физических законов, так и с точки зрения сакральной логики наших предков.

Для предотвращения ситуации смысловой подмены значимым представляется осознание специфики пожара в ряду близких ему огненных явлений. Поэтому ниже мы рассмотрим такого рода явления, упоминаемые выше, и постараемся разграничить их сущностные черты и показать специфику каждого.

Отдельно стоит отметить термин «сожжение», который занимает срединное смысловое положение, когда контроль над огнем находится в руках лишь у одной из взаимодействующих сторон (сожжение городов во время военных действий; сожжение еретиков; сожжение Богом городов Содомы и Гоморры в Ветхом завете и т. д.).

В словаре Д. Н. Ушакова под сожжением понимается следующее: «Сожжение – действие по глаголу сжечь – сжигать. Предать сожжению. Со-

жжение на костре (один из видов смертной казни за преступление против религии)» [10]. Практически идентичные определения встречаются в «Новом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой [2].

Еще одним значимым в данном контексте термином является «поджог». Толковый словарь Д. Н. Ушакова и «Новый словарь русского языка» Т. Ф. Ефремовой трактуют термин «поджог» практически идентично, а именно: «поджог – преднамеренное предание огню каких-либо сооружений, имущества» [10]; «поджог – умышленное предание огню какого-нибудь имущества» [2].

Объединяющим все указанные явления становится общая природа – процесс горения. В области естественных наук под горением понимается сложный физико-химический процесс превращения исходных веществ в продукты сгорания в ходе экзотермических реакций, сопровождающихся интенсивным выделением тепла [13, с. 21].

Однако при реализации культурологического (а не естественно-научного, технологического) подхода, в частности при интерпретации мифологических и религиозных систем, размежевание таких понятий, как «огонь», «пожар», «сожжение» в некоторых смысловых контекстах и «поджог» представляется достаточно сложным, если не сказать невозможным, в связи с тем, что одним из первоисточников огня для человека являлся природный пожар, а последующее активное применения огня для реализации разнообразных витальных и культурных потребностей стало причиной роста количества пожаров. Связь между пожарами и огнем закрепилась в сознании человека, соединив данные явления в единое целое.

Граница между терминами «огонь», «сожжение», «горение» и, собственно, «пожар» весьма условна и пролегает через призму человеческой оценки. Мы полагаем, что единственным способом разграничения феномена пожара и близких ему явлений (огонь, сожжение и пр.) при их культурологическом осмыслении является введение дивергентного критерия (критерия разделения). Можно сказать, что таким критерием выступает степень стихийности и степень контроля над процессом горения. Данная структура сходна с маятником, за одну из крайних позиций которого мы принимаем состояние полного контроля над процессом горения и именуем его «огонь прирученный», а противоположную точку – состоя-

ние полного отсутствия контроля над процессом, что превращает процесс горения в «пожар».

Уникальность феномена пожара заключается в том, что данное явление находится на пересечении природной и культурной сфер. Если процесс горения зародился на планете задолго до появления человека и существовал долгое время без него, то пожары никогда не существовали в отрыве от человека. Горение приобретало характеристики и статус пожара только при условии осмысления данного явления человеком в доступных его пониманию формах, характерных для уровня познания в определенный культурно-исторический период [12]. По сути, горение, преломленное через призму человеческого восприятия, с учетом присущих ему коннотаций может приобретать одну из форм, в том числе и форму пожара.

Длительное время пожар исследовался как явление природы и физико-химический процесс в естественно-научной сфере, но феномен пожара с точки зрения социально-гуманитарных наук не получил достаточной разработки.

Стоит отметить, что, в основном, определения данного термина представлены в узкопрофессиональной, естественно-научной или технической литературе, связанной с изучением особенностей физико-химических процессов горения, пожарной охраной и законодательством в сфере обеспечения пожарной безопасности, со сферой лесной пирологии (наука о природе лесных пожаров и их последствий, борьбе с лесными пожарами и об использовании положительной роли огня в лесном хозяйстве), а также с некоторыми разделами психиатрии, изучающими пироманию и пиробобии.

Одно из наиболее ранних задокументированных определений слова «пожар» представлено в «Словаре русского языка XI–XVII веков» и описывает его не только в значении, близком к современному пониманию, но также в значении «пепелища» и «костра». Близкими (но не синонимичными пожару) в данном источнике являются слова «пожечи», «пожечися», «пожжние» [9, с. 94].

Толковый словарь В. И. Даля (1907) дает следующее определение данного термина: «Пожаръ – м. охватъ и истребленіе огнемъ строенія, или вообще чего-либо горячего, но въ такихъ размерахъ, что огонь беретъ верхъ надъ усиліями чловѣка» [1, с. 569–570].

В соответствии со словарем Д. Н. Ушакова (1940), пожар – это «распространение огня, сопровождающееся уничтожением имущества и всего, что может гореть» [10].

Если обратиться к толковому словарю русского языка С. И. Ожегова (1960), то слово «пожар» имеет следующее значение: «Пламя, широко охватившее и уничтожающее что-нибудь» [5].

Толковый словарь С. А. Кузнецова (1998) определяет пожар как «сильное пламя, охватывающее и уничтожающее всё, что может гореть; самое горение, уничтожение чего-либо огнём; месторасположение такого огня» [4, с. 538].

Федеральный закон от 21 декабря 1994 года № 69-ФЗ «О пожарной безопасности» трактует данный термин как «неконтролируемое горение вне специального очага, причиняющее материальный ущерб, вред жизни и здоровью граждан, интересам общества и государства» [8].

В соответствии с «Новым словарем русского языка» Ефремовой, «пожар»: 1) а) распространение огня, сопровождающееся уничтожением имущества и всего того, что может сгореть; б) место распространения такого огня; 2) перен. Сильные чувства, охватившие человека; 3) перен. Бурно развивающиеся события большого общественного значения [2].

Анализируя совокупность вышеперечисленных определений термина «пожар», мы можем видеть, что их смысловой основой является процесс горения и потенциальный ущерб, который данное явление может принести обществу. Подобное восприятие отличается одномерностью и концентрирует внимание исключительно на негативных коннотациях данного феномена – его разрушительной, деструктивной составляющей. Такой подход лишает исследователей возможности проникнуть в сущность феномена пожара, выйти за онтологические пределы его естественной природы.

Мы можем сделать вывод о том, что в настоящий момент феномен пожара существует обособленно в трех плоскостях: естественно-научной – как результат процесса горения, гуманитарной – как особая inferнальная сущность, деструктивная, катастрофическая сила и повседневной – как результат использования человеком огня для реализации своих потребностей. Нам представляется эвристичным и с научно-исследовательских, и с прагматичных позиций рассматривать пожар в единстве трех указанных плоскостей. Только такой подход позволит охватить данный феномен во всей его многогранности и целостности, отразить его роль в культурогенезе и развитии человечества, осмыслить ценностный статус в пространстве современной культуры.

Таким образом, в рамках данного исследования *под пожаром* мы понимаем инструмент и форму действия иррациональных сил (богов, демонов и пр.), обладающих дихотомической функциональной природой и воплощаемых посредством процесса стихийного, неконтролируемого горения.

Включив феномен пожаров в общее уравнение культурогенеза, мы можем увидеть, что различные сферы культуры, такие как: религия, мифология, искусство, культура повседневности, культура материального производства, правовая культура и другие – обладают свойствами динамических систем, способных к самоупорядочению, развитию и адаптации к негативным внешним условиям, что, по сути, переводит деструктивные феномены, одним из которых может считаться и пожар, в разряд феноменов созидующих. Если культура рассматривается как преодоление природного начала и победа над ним, то пожары, несомненно, можно рассматривать, с одной стороны, как фактор и условие культурогенеза, а с другой – как его неотъемлемая и чрезвычайно значимая часть.

Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. – СПб.; М.: Т-во М. О. Вольфа, 1907. – Т. 3. – 1782 с. – URL: <https://runivers.ru/bookreader/book483176/#page/286/mode/1up> (дата обращения: 12.03.2019).
2. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.efremova.info> (дата обращения: 05.02.2019).
3. Заблудина А. А. Система преступления и наказания по Соборному уложению 1649 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://ist-konkurs.ru/raboty/2008/1002-sistema-prestupleniya-i-nakazaniya-po-sobornomu-ulozheniyu-1649-g> (дата обращения: 18.04.2019).

4. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка: А-Я / РАН, Ин-т лингв. исслед. – СПб.: Норинт, 1998. – 1534 с.
5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ozhegov.org/> (дата обращения: 20.02.2019).
6. Охоцимский А. Д. Образ-парадигма Божественного Огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира / под. ред. А. М. Лидова. – М.: Феория, 2013. – 558 с.
7. Пожар [Электронный ресурс] // Библия онлайн. – URL: <https://bible.by/symphony/word/15/2273/> (дата обращения: 05.03.2019).
8. Российская Федерация. Законы. О пожарной безопасности [Электронный ресурс]: федер. закон от 21 декабря 1994 года № 69-ФЗ // Консультант Плюс: справ.-прав. сист. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_79205/ (дата обращения: 11.02.2019).
9. Словарь русского языка (XI–XVII века). Вып. 16 (Поднавсь – Поманути) / под ред. Г. А. Богатова. – М.: Наука, Азбуконик, 1990. – 296 с.
10. Ушаков Д. Н. Толковый словарь [Электронный ресурс]. – URL: <https://ushakovdictionary.ru> (дата обращения: 05.05.2019).
11. Флиер А. Я. Некультурные функции культуры: очерки. – М.: МГУКИ, 2008. – 316 с.
12. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – СПб.: Алетеия, 1998. – 250 с.
13. Pyne S. J. *Fire: A Brief History* (Weyerhaeuser Environmental Books). – Seattle: University of Washington Press, 2001. – 224 p.

References

1. Dal V.I. *Tolkovyy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. St. Petersburg, Moscow, Tovarishestvo M.O. Volfa Publ., 1907, vol. 3. 1782 p. (In Russ.). Available at: <https://runivers.ru/bookreader/book483176/#page/286/mode/1up> (accessed 12.03.2019).
2. Efremova T.F. *Novyy slovar' russkogo yazyka* [New dictionary of the Russian language]. (In Russ.). Available at: <https://efremova.info> (accessed 05.02.2019).
3. Zabludina A.A. *Sistema prestupleniya i nakazaniya po Sobornomu ulozheniyu 1649 goda* [The system of crime and punishment in the Council Code of 1649]. (In Russ.). Available at: <http://ist-konkurs.ru/raboty/2008/1002-sistema-prestupleniya-i-nakazaniya-po-sobornomu-ulozheniyu-1649-g> (accessed 18.04.2019).
4. Kuznetsov S.A. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [The Big Dictionary of the Russian Language]. St. Petersburg, Norint Publ., 1998. 1534 p. (In Russ.).
5. Ozhegov S.I. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language: 80,000 words and phraseological expressions]. (In Russ.). Available at: <http://www.ozhegov.org/> (accessed 20.02.2019).
6. Okhotsimskiy A.D. *Obraz-paradigma Bozhestvennogo Ognya v Biblii i v khristianskoy traditsii* [The Image Paradigm of Divine Fire in the Bible and in the Christian tradition]. *Ierotopiya Ognya i Sveta v kul'ture vizantiyskogo mira* [Hierotopy of Fire and Light in the culture of the Byzantine world]. Ed. A.M. Lidova. Moscow, Feoriya Publ., 2013. 558 p. (In Russ.).
7. Pozhar [Fire]. *Bibliya onlayn* [Bible online]. (In Russ.). Available at: <https://bible.by/symphony/word/15/2273/> (accessed 05.03.2019).
8. Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. O pozharной безопасности: feder. zakon ot 21 dekabrya 1994 goda № 69-FZ [Russian Federation. Laws. On Fire Safety. Federal law of 21 December 1994 no. 69-FZ]. *Konsul'tant Plyus: spravочно-pravovaya sistema* [ConsultantPlus. Legal-reference system]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_79205/ (accessed 11.02.2019).
9. *Slovar' russkogo yazyka (XI–XVII veka)* [Dictionary of the Russian language (XI–XVII centuries)]. Ed. G.A. Bogatova. Moscow, Nauka, Azbukovnik Publ., 1990, iss. 16. 296 p. (In Russ.).
10. Ushakov D.N. *Tolkovyy slovar'* [Explanatory Dictionary]. (In Russ.). Available at: <https://ushakovdictionary.ru> (accessed 05.05.2019).
11. Flier A.Ya. *Nekul'turnye funktsii kul'tury: ocherki* [Uncultural functions of culture. Essays]. Moscow, MGUKI Publ., 2008. 316 p. (In Russ.).
12. Eliade M. *Mif o vechnom vozvrashchenii* [Myth of the eternal return]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1998. 250 p. (In Russ.).
13. Pyne S.J. *Fire: A Brief History* (Weyerhaeuser Environmental Books). Seattle, University of Washington Press, 2001. 224 p. (In Engl.).

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ И ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ АСПЕКТЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Балабанов Павел Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, права и социально-политических дисциплин, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Басалаева Оксана Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии, права и социально-политических дисциплин, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: philosov416@kemguki.ru

В статье излагается концепция имманентной взаимосвязи человека, общества и культуры. Рассматривается проектировочная деятельность как совокупность разных видов проектирования, которые существуют и функционируют в различных видах деятельности в качестве их внутренней составляющей. Актуализируется роль социокультурного проектирования, направленного на развитие творческой деятельности людей в сфере, объединяющей социальную и культурную деятельность. Характеризуются связи между различными видами проектирования, которые осуществляются через трансляцию ценностей и методов, а также посредством внутрикоммуникационных отношений в обществе и культуре через социальные и культурные институты.

В качестве важнейшего вопроса рассматривается проблема всеобщего творчества человека, объединяющего общество и культуры. Авторы отмечают, что культурная динамика и разделение культурного процесса изучается разными науками, но при этом упускается из виду объединяющее их начало – человек и его деятельность. В настоящее время существуют попытки объединить общество, культуру и человека в антропосоциокультурогенез.

К настоящему времени сформировались три подхода к моделированию проектного действия: деятельностный, технологический и изобретательский поиск. В статье аргументируется, что наиболее эффективной считается деятельностная интерпретация проектного действия. Любая деятельность человека основывается на системе ценностей, идеалов, установок и жизненных концепций, которые определяют значимость ее результата для индивида. Делается вывод о необходимости понимания сложившихся ценностно-нормативных установок, что очень важно для успешной разработки и реализации проектов.

Ключевые слова: культура, проектная деятельность, социокультурное проектирование, ценности, смыслы.

CULTUROLOGIC AND ACTIVITY ASPECTS OF SOCIOCULTURAL DESIGNING

Balabanov Pavel Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department Philosophy, Law and Socio-political Disciplines, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Basalaeva Oksana Gennadyevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department Philosophy, Law and Sociopolitical Disciplines, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: philosov416@kemguki.ru

Designing activity is a set of different types of designing that exist and function in various activities as their internal component. Socio-cultural designing is aimed at the development of people's creative activity in the field that unites social and cultural activities. Links between different types of designing are carried out through the transmission of values and methods, as well as through intra-communication relations in society and culture through social and cultural institutions.

Cultural dynamics and the separation of the cultural process is studied by different sciences. The beginning that unites them, the person and his activity, is overlooked. Currently, there are attempts to unite society, culture and man in the anthropo-sociocultural genesis.

The problem lies in the variety of definitions of culture, which are more than a hundred, depending on the point of view and approaches of different authors. In sociocultural designing, culture is understood as a specific way of organizing and developing the human life activity, represented in the products of material and spiritual production, in the system of social norms and institutions, in spiritual values, in aggregate of people's attitudes to nature, among themselves and to themselves.

By now, three approaches to the modeling of project action have emerged: activity, technology and inventive search. The most effective is the activity interpretation of the project action. Any human activity is based on the system of values, ideals, attitudes and life concepts that determine the significance of its result for the individual. Sociocultural designing involves the intervention in the life processes of real people, the impact on the individual and social groups. Therefore, understanding of the existing value-normative attitudes is very important for the successful development and implementation of projects.

Keywords: culture, project activity, sociocultural designing, values, meanings.

К настоящему времени проектировочная деятельность представляет собой совокупность различных видов проектирования, которые существуют и функционируют в различных видах деятельности в качестве их внутренней составляющей: строительное проектирование – в строительной деятельности, архитектурно-строительное – в архитектуре, техническое – в инженерной, эргономическое – в технико-производственной, инженерно-психологическое – в технике и процессах управления техническими системами, социокультурное – в процессах управления социальными и культурными объектами в их взаимосвязи и т. п. Единой системы проектировочной деятельности как некоторой автономной специфической системы деятельности к началу XXI века так и не сложилось. Связи между различными видами проектирования осуществляются через трансляцию ценностей и методов, а также посредством внутрикоммуникационных отношений в обществе и культуре через социальные и культурные институты.

Культурная динамика и деление культурного процесса, как правило, изучаются разными науками. Упускается из виду объединяющее их начало – человек и его деятельность. В настоящее время ряд исследователей пытаются объединить эти три процесса в один – антропосоциокультурогенез (см. [7, с. 319–402]). Основой такого объединения выступает творческая деятельность человека, которая в синкретизме содержит деятельность человека с предметами материальной, идеальной и духовно-практической природы.

Таким образом, акцент во взаимосвязи человека, общества и культуры делается на творчестве человека, его многообразных формах. Результатами такого творчества выступают, например, социокультурные идеалы и ценности. На разных этапах истории и в разных типах и видах культуры они не одинаковы. Глобализация современного мира находится на ранней стадии эволюции, но, тем не менее, она уже начинает формировать свои идеалы и ценности. В этом случае уместно привести примеры из разных сфер жизни. Так, в политике – это права человека, демократия и т. п.; в повседневной жизни – это идентификация нации, народа и др. Но главное, что все это – продукты творческой деятельности человека.

Следует также отметить, что важной сферой духовно-нравственной деятельности человека выступает социокультурное проектирование, в основе которого лежит специфический вид творчества – проектное творчество, имеющее свою длительную историю.

Но что такое творчество, какова его природа, какие существуют его виды и формы и т. д.? Профессионально на эти вопросы отвечают философия и психология. Но они опираются на определенный фактический материал, собранный разными науками, в том числе и культурологией. Следует обратить внимание на то, что культурология могла бы дать больше фактического материала для решения указанных вопросов, если бы она имела единую концептуальную основу. Речь идет о культурфилософском плюрализме, составляющем корпус философско-теоретического и мето-

дологического знания (см. [1, с. 10–13]). Наличие сотен интерпретаций культуры, десятков подходов – системный, деятельный, семантический и т. п. – не способствует ответам на поставленные вопросы.

Поэтому, исходя из специфики социокультурного проектирования, предполагается и аргументируется следующее определение культуры: культура – сфера реальной человеческой жизнедеятельности, творческого отношения к миру, взятая в ее внутренних связях и развитии, а также имеющая неприродный, искусственный характер, который выражается в совокупности творческих достижений во всех областях жизнедеятельности человека, являя собой степень совершенствования и развития его знаний и умений.

Приведенное определение культуры позволяет выразить проектное творчество в культуре следующим образом: проектность культуры есть ее фундаментальное имманентное свойство, выражающееся в формировании, трансляции, реализации творческих замыслов, идей, целей, идеалов, ценностей, присущих как отдельным историческим культурным формам или типам культуры, так и культуре в целом, свойство опережать наличную действительность (см. [4]).

Необходимо подчеркнуть, что это общая, интегральная трактовка проектирования в культуре. Но следует иметь в виду, что в конкретных культурах она изменяет свою форму и наполняется конкретно-культурным содержанием. Это придает ей частный характер и обуславливает необходимость выявления наличных, проектных процедур. Следует сделать акцент на том, каковы эти процедуры. Такой частный характер проектирования в различных сферах культуры эксплицируется посредством фиксации в них: а) конкретного культурного замысла; б) механизмов и процедур формирования проектности; в) особенности реализации общего культурного замысла; г) наличия смысловых вариаций общего культурного замысла в сопряжении с общим фундаментальным характером проектности культуры.

В результате получается определенная картина становления проектировочной деятельности, в которой отмечается, что становление всякий раз нового вида проектирования органически связано с потребностями человека в процессе его антропосоциокультурогенеза.

На ранних этапах развития человечества, а значит, и проектировочной деятельности, умения, навыки, приемы, которые выражали творческое отношение человека к миру, фиксировались в еще несовершенных, неоформленных способах мышления – «моторное» понятие, «образное» понятие. Эволюция форм рефлексии происходила как в рамках конкретного вида проектирования, так и с общих теоретических позиций методологии.

С периода возникновения культурологии как единой науки в 40-е годы XX века до начала XXI века сформировалась достаточно устойчивая система культурологического знания, один из вариантов которой изложен в издании «Основы культурологии» (см. [8]). Согласно ему, достаточно полное осмысление и эпистемологическая оснащенность социокультурного проектирования реализуется на уровне собственно культурологического знания, а не философско-культурологического или культуроведческого (социально-культурного).

Следует обратить внимание на то, что в социокультурном проектировании осознаются и формируются ценности и смыслы общества и культуры, а в социально-культурном – традиции и нормы культуры.

Проектирование является одной из форм человеческой активности. По своему характеру оно связывает духовную реальность с реальностью материальных предметов, процессов [3, с. 21].

Содержание понятия реальности завоевало широкое признание у представителей различных наук (см. [5; 2]). В этом случае лучше обратиться к изданиям энциклопедического и справочного характера, в которых отмечаются существенные черты содержания данного понятия: а) объективность или субъективность реальности; б) наличное бытие как существующее и существенное для конкретной науки.

В этом плане понятие «реальность» используется в социокультурном проектировании. Сразу же возникает вопрос: «Каким образом, как детерминировано (обуславливается) проектировочная деятельность?» Ответ на этот вопрос – в истории и практике проектирования. В этом процессе сформировались три вида детерминации: обусловленность социальным заказом; обусловленность личностно-духовным миром субъекта проектирования и, наконец, проектным действием, которое может быть интерпретировано

либо как специфическая деятельность, либо как технология, либо как изобретательский поиск.

В процессе раскрытия содержания каждого из детерминирующих факторов необходимо подчеркнуть, что не только их содержание, но и результаты выступают существенными элементами проектировочной реальности.

Тем самым готовится основа следующего вопроса: «Каковы существенные свойства самой проектировочной реальности?» Общенаучное понятие «реальность» по своему содержанию является интегративным, а также концептуальной основой новых методов, в частности, для исследования комплексных проблем проектирования. Человечество, наряду с новейшими достижениями науки, социальными нововведениями, меняющимися культурными установлениями, адаптируясь к ним и трансформируя их, меняет окружающую действительность и вместе с ней – свою собственную идентичность, между которыми не существует непроходимой грани. Все это вместе взятое получило название «действительность», «реальность». Понятие социокультурной реальности как общенаучное понятие интегрирует в своем содержании проектное знание, методы, установки субъекта проектирования, особенности индивидуально-личностного мира субъекта и т. п., что декларирует и аргументирует методологический статус социокультурной проектировочной реальности. Осознание данного факта выражает как само проектное действие, так и его результаты, а также социальные и культурные основания личностного мира субъекта проектирования, имеющего модусы индивидуальности, коллективности, общества в целом.

Превращение творческого замысла субъекта проектирования в артефакты социальной и культурной жизни происходит за счет моделирования социокультурного проектирования, где изучаются приемы, способы, методы проектного действия. Применение подобных средств обусловлено возможностью передать основные существенные черты объектов и процессов в их моделях.

К настоящему времени сформировались три подхода к моделированию проектного действия: деятельностный, технологический и изобретательский поиск. Наиболее эффективной считается деятельностная интерпретация проектного действия. На ее основе сформированы процессно-вещные, системные, собственно-деятельностные

модели социокультурного проектирования. Каждый тип моделей имеет свои позитивные и негативные стороны, то есть свою область применения.

Построение моделей проектного действия – это не самоцель. Главное – найти идею будущего артефакта, построить его идеализированную модель. Причем важно иметь в виду, что артефакты не статичны, они возникают в процессе культурогенеза, эволюционируют с присущей им социокультурной динамикой и функционируют в антропосоциокультурном континууме [9, с. 347].

В проектировании, психологии, педагогике ученые, с 40-х годов XX века признавая значение интуиции, стали создавать формализованные методы творческого мышления, составляющие основу эвристики. В современной литературе представлены совокупности этих разнообразных методов – метод мозгового штурма, морфологический метод, метод инверсии и др. [6]. Знание и умение пользоваться эвристическими методами позволяет значительно ускорить поиск нужной идеи артефакта.

Но для поиска нужной идеи недостаточно эвристических методов. Необходимо осознанно применять научное знание для создания проекта. В данном случае обращается внимание на необходимость применения научного знания при создании отдельного индивидуального проекта. В этом случае научное знание специфицируется и приобретает форму теоретического конструкта и праксиологической программы. Содержание теоретических конструктов транслирует привлеченное научное знание, а содержание праксиологических программ ориентирует на способы и приемы использования привлеченного знания в проектном действии.

Следует подчеркнуть, что на каждом этапе проектной деятельности теоретические конструкты выражают как различные знания, так и их конкретное применение – фундаментальные, специальные, прикладные, технологические, а также соответствующие праксиологические программы. Тем самым происходит усвоение и использование научного знания в процессе создания отдельно взятого проекта или, по-другому, онтогенез научно-проектного знания.

Эволюция знания и его форм в истории проектировочной деятельности обусловлена его практикой. По мере расширения проектной дея-

тельности, ее дифференциации на отдельные виды, увеличивалось количество приемов и способов проектирования. Это находило отражение в формирующемся и развивающемся мышлении человека, закреплялось в виде специфических форм знания. Этот эволюционный ряд можно выстроить следующим образом: первобытное общество – «моторное понятие», «понятие-образ», рисунок; Древний мир – предметное, в том числе первые научные понятия, рецепт – рисунок – схема (план); Средневековые – система понятий,

рисунок – схема – план – зарождение чертежа; Новое время – чертеж; начало XX века – чертеж – проект; в конце XX – начале XXI века в связи с возникновением социокультурного проектирования – проект как форма взаимосвязи знаний об обществе и культуре, прогноз, сценарий.

Указанный эволюционный ряд форм знания демонстрирует развитие не только собственно проектной деятельности, но и развитие осознания природы и роли проектирования в обществе и культуре.

Литература

1. Астахов О. Ю. Культурологические и философские аспекты формирования интегративного знания о культуре // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 2. – С. 10–13.
2. Балабанов П. И., Басалаева О. Г. Картина мира в культуре и науке: моногр. – Кемерово: Полиграф, 2014. – 268 с.
3. Балабанов П. И., Зауэрвайн Л. Т. Социокультурное проектирование и технологические инновации // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/2. – С. 19–24.
4. Балабанов П. И., Миненко Г. Н. Проектность культуры: теоретический и методологический аспекты. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2002. – 262 с.
5. Басалаева О. Г. Специфика информационной реальности в информационной картине мира // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29/1. – С. 76–81.
6. Басалаева О. Г., Балабанов П. И. Теория и методология проектирования. – Кемерово, 2019. – 160 с.
7. Каган М. С. Философия культуры. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. – 415 с.
8. Основы культурологии / отв. ред. И. М. Быховская. – Москва: Едиториал УРСС, 2005. – 496 с.
9. Basalaeva O. G. Features of cultural reality in cultural world view // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016. – Vol. 9. – № 2. – P. 342–349.

References

1. Astakhov O.Yu. Kul'turologicheskie i filosofskie aspekty formirovaniya integrativnogo znaniya o kul'ture [Cultural and philosophical aspects of the formation of integrative knowledge about culture]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2012, no. 2, pp. 10–13. (In Russ.).
2. Balabanov P.I., Basalaeva O.G. *Kartina mira v kul'ture i nauke* [World-view in culture and science]. Kemerovo, Poligraf Publ., 2014. 268 p. (In Russ.).
3. Balabanov P.I., Zauervayn L.T. Sotsiokul'turnoe proektirovanie i tekhnologicheskie innovatsii [Socio-cultural design and technological innovation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, no. 37/2, pp. 19–24. (In Russ.).
4. Balabanov P.I., Minenko G.N. *Proektnost' kul'tury: teoreticheskiy i metodologicheskiy aspekty* [The project quality culture: theoretical and methodological aspects]. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2002. 262 p. (In Russ.).
5. Basalaeva O.G. Spetsifika informatsionnoy real'nosti v informatsionnoy kartine mira [Specificity of information reality in information world-view]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2014, no. 29/1, pp. 76–81. (In Russ.).
6. Basalaeva O.G., Balabanov P.I. *Teoriya i metodologiya proektirovaniya* [Theory and designing methodology]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019. 160 p. (In Russ.).
7. Kagan M.S. *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1996. 415 p. (In Russ.).
8. *Osnovy kul'turologii* [Basics of Cultural Studies]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005. 496 p. (In Russ.).
9. Basalaeva O.G. Features of Cultural Reality in Cultural World View. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2016, vol. 9, no. 2, pp. 342–349. (In Engl.).

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕНИЯ ДОГМАТА ИКОНОПОЧИТАНИЯ В ХРИСТИАНСТВЕ

Трушина Ольга Максимовна, студент кафедры религиоведения, институт социально-философских наук и массовых коммуникаций (профиль подготовки – религиоведение), Казанский федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: olmatru@mail.ru

Сегодня истинный смысл икон, несмотря на существующее в христианстве богословское обоснование иконопочитания, все же является для многих людей неявным. Поэтому представляется необходимым уделить должное внимание изучению метафизического содержания исследуемого феномена как одного из догматов Церкви. Богословские изыскания большинства исследователей основаны на утверждении поклонения иконам догмате об иконопочитании, при этом анализ догмата направлен на разъяснение его теологического смысла, обоснованию же особенностей самих его формулировок внимания уделялось мало. В статье выявляются условия, повлиявшие на формирование догмата об иконопочитании и отдельных его формулировок. В связи с этим рассматриваются особенности поклонения иконам до утверждения догмата об иконопочитании, история иконоборчества и доводы отрицателей икон, характер аргументов защитников иконопочитания на примере трудов Иоанна Дамаскина, а также анализируются формулировки текста догмата об иконопочитании. В результате исследования мы пришли к следующим выводам. Традиция почитания христианами священных изображений существовала уже в первые века от Рождества Христова. Однако обычай этот не всегда был воспринимал однозначно, а Церковь не имела гласного установления касательно него. Захватившее множество христиан иконоборческое течение обусловило необходимость для Церкви выработать целостное учение о почитании икон. Эта задача была поставлена VII Вселенским собором, изложившим догмат об иконопочитании. Текст догмата представляет собой обоснование богоугодности икон и канон их почитания. Его формулировки не только раскрывают учение Церкви об иконах, но и представляют собой опровержение определенных доводов иконоборческого собора. Особенности догматического обоснования почитания икон обусловлены конкретными замечаниями иконоборцев.

Ключевые слова: иконы, религия, Вселенский собор, Иоанн Дамаскин, иконоборчество.

CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT OF THE FORMATION OF THE DOGMA OF ICONOCLASM IN CHRISTIANITY

Trushina Olga Maksimovna, Student of Department of Religious Studies, Institute of Social and Philosophical Sciences and Mass Communications (Profile – Religious Studies), Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: olmatru@mail.ru

Today, the true meaning of icons, despite the theological justification of icon-veneration existing in Christianity, is still implicit for many people. Therefore, it seems necessary to pay due attention to the study of the metaphysical content of the phenomenon under study as one of the tenets of the Church. The theological research based on the approved worship of images, dogma of the veneration of icons, analysis of the doctrine aimed at explaining its theological sense, justification of the characteristics of its terms was paid some attention. The article reveals the conditions that influenced the formation of the dogma of iconoclasm and its individual formulations. In this regard, it considers the peculiarities of the worship of icons to the approval of the dogma of the veneration of icons, the history of iconoclasm and the arguments of the deniers of icons, the nature of the arguments of the defenders of icon-veneration by the example of the writings of John of Damascus, and analyzes the wording of the text of the dogma of the veneration of icons.

As a result of the study, we came to the following conclusions. The tradition of veneration by Christians of sacred images existed already in the first centuries after the birth of Christ. However, this custom was not always perceived unambiguously, and the Church did not have a public establishment concerning it. The iconoclastic trend that captured many Christians made it necessary for the Church to develop a holistic doctrine of the veneration of icons. This problem was posed in the VII Ecumenical Council, set forth the dogma of the veneration of icons. The text of the dogma is a justification of the godliness of the icons and the Canon of their veneration. Its wording not only reveals the teaching of the Church about icons, but also represents a refutation of certain arguments of the iconoclastic Council. In particular, the dogmatic justification of the veneration of icons is due to the specific comments of the iconoclasts.

Keywords: icons, religion, Ecumenical Council, John of Damascus, iconoclasm.

Введение

В настоящее время православную церковь, как и дом христианина, нельзя помыслить без икон, которые представляют собой уникальное явление, чуждое другим авраамическим религиям, запрещающим, как известно, любое изображение Бога. История иконописи и иконопочитания являет множество precedents борьбы с иконами как частного, так и массового характера, однако не преодолевших иконопочитание. Сегодня даже в доме невоцерковленного, но крещеного человека можно увидеть иконы. Однако они выражают лишь дань традиции, такие люди часто не понимают подлинного значения иконопочитания, а иногда и со стороны верующих в отношении к иконе можно усмотреть фетишистские тенденции. Истинный смысл икон, несмотря на существующее в христианстве богословское обоснование иконопочитания, представляется для людей неясным. Поэтому необходимо уделять должное внимание изучению богословского содержания иконопочитания как одного из догматов Церкви.

Иконопись и почитание икон всегда вызывали большой интерес у исследователей. В работах некоторых авторов, например, А. В. Карташёва [9], это явление рассматривается в контексте деяний Вселенских соборов, особое внимание уделяется истории становления иконопочитания. Другим направлением данной проблематики предстает иконография. Техника иконописи, смысловые и изобразительные особенности икон подробно изучены Ю. Г. Бобровым [1], монахиней Иулианией (М. Н. Соколова) [13]. Догматическое обоснование иконопочитания анализировалось в трудах С. Булгакова [2], В. Н. Лосского и Л. А. Успенского [12]. Однако С. Булгаков рассматривал данную тему в связи с софиологией, и его утверждения касательно богословия иконы явля-

ются необходимым фундаментом для изложения софиологических взглядов. Богословские изыскания большинства исследователей основаны на утвердившем поклонение иконам догмате об иконопочитании, при этом анализ догмата направлен на разъяснение его теологического смысла, обоснованию же текстологических особенностей самих его формулировок внимания уделялось мало. Подобный аспект разбирался Л. А. Успенским [16], однако произведенный им анализ не являлся ключевым предметом его исследования и потому носил неполный характер. Вопросы, связанные с рассмотрением специфики формулировок догмата о иконопочитании, будут освещены в данной работе.

К вопросу о почитании икон до VII Вселенского собора.

Иконоборческий разбойничий собор: аргументы и решения

Археологические раскопки в римских катакомбах позволяют сделать вывод, что для первых христиан изображения (четырёхконечный крест, рыба, голубь) уже имели большое значение, но были они по большей части символичны. Известно, что язычники создавали высмеивавшие поклонение распятому Иисусу Христу рисунки. Христианам, чтобы избежать поругания чтимых святынь, приходилось отражать их образно.

К IV веку эти рисунки утратили образность. Храмы украшались библейскими сюжетами и иконами подвижников [3, с. 11–14]. Однако уже тогда было сопротивление со стороны церковных иерархов. Так, Евсевий Кесарийский считал обычай чтить Иисуса Христа и апостолов, делая иконы и воздвигая памятники, перенятым из языческой традиции [10, с. 335–336]. В Испании Эльвирским собором было издано

правило, запрещавшее роспись церковных стен. В последующие века иконоборческие настроения, подпитываемые идеями монофизитства и других ересей, росли. Известны случаи свержения храмовых икон [9, с. 133–135].

Новый виток иконоборческое движение получило на рубеже VII–VIII веков. Царствовавший в Византии в ту пору Лев III Исаврянин поддерживал противников икон. Однако стоит заметить, что иконоборчество не являлось ересью, обусловленной политикой императоров, как утверждает А. В. Карташёв [9, с. 137–139]. К VIII веку среди народа, подчас не осознававшего подлинного значения почитания икон, образы стали отождествляться с теми, кто на них изображался. Кроме того, возникли суеверия. Противники икон начали добиваться полного удаления икон из храмов, тогда как необходимо было только установить должное к иконам отношение [3, с. 18–19].

Борьба с иконопочитанием началась в 726 году с указа Льва III поместить иконы в церквях повыше, чтобы христиане не могли целовать их. Когда же защитник иконопочитания патриарх Герман был вынужден оставить патриарший престол, протосинкел Германа Анастасий, возведенный в сан, выпустил указ об устранении икон из церквей. Этот шаг стал новым этапом в борьбе с иконопочитанием [9, с. 139–141].

После смерти Льва Исаврянина к власти пришел его сын Константин, прозванный Копронимом. При нем в 754 году был созван иконоборческий собор, после которого началось низвержение икон из храмов. Книги с изображениями святых и свидетельствами об иконопочитании уничтожались. После смерти Константина Копронима при Льве IV, его сыне, борьба с иконами продолжалась, хотя и стала несколько слабее [9, с. 158–160].

Иконоборческий собор должен был, по планам Константина Копронима, стать Вселенским. Однако в нем не приняли участие Рим, Александрия, Антиохия и Иерусалим. Определения иконоборческого собора 754 года были прочитаны на VII Вселенском соборе. В своих аргументах иконоборцы исходят из понимания иконы, обозначенного в трактате Константина Копронима. Икона определяется как тождественная первообразу. А поскольку Христос суть имя Богочеловека, то, согласно данному пониманию, живописец изображает на иконе неопишемое Божество

в слиянии с человеческой природой. Или же он, утверждая, что изображает только видимую плоть Бога, разделяет две природы, что противоречит православной христологии. Исходя из единственности иконы и первообраза, собор определил единственно возможной иконой Христа Святые Дары [7, с. 234].

Кроме богословских доводов, собор приводит библейские (ветхозаветный запрет изображений, отсутствие в Новом Завете повелений писать иконы) и святоотеческие доказательства. Приводимые цитаты Отцов Церкви носили, однако, отрывочный характер или не относились к иконопочитанию, или не были сказаны ими вообще. Помимо этого цитировались не обладавшие достаточным авторитетом произведения и авторы [16, с. 145–147].

После смерти Льва Хазара императорский престол занял Константин VI. Регентом при нем стала его мать Ирина, которая еще раньше высказывалась в защиту почитания икон. Новый патриарх был избран из среды защитников икон. Уже при вступлении в сан Тарасий поставил вопрос о созыве Вселенского собора для восстановления почитания икон [9, с. 160–167].

VII Вселенский собор проходил в Никее в 787 году при участии посланников Рима, Антиохии и Александрии. Иерусалимский же патриарх письменно засвидетельствовал свое расположение собору. Были рассмотрены библейские и исторические основания почитания икон, приведены святоотеческие суждения. Также разбирались мысли и деятельность иконоборцев [7, с. 27]. Выяснилось, что в целях придания своим рассуждениям основательности они подделывали авторство книг, заменяли слова, вырезали листы сочинений, свидетельствовавших в пользу икон, сжигали неугодные им произведения. Определив иконоборчество как ересь, собор конфисковал сочинения и изрек анафему [7, с. 193–200]. На седьмом заседании было утверждено определение. Собор завершился торжественным совещанием в Константинополе, на котором орос был принят ликующими возгласами всех участников [9, с. 176].

Таким образом, почитание христианами священных изображений изначально было довольно широко распространено. Однако существовали и частные выступления против икон. К VIII веку

они приобрели массовый характер, что сделало возможным созыв иконоборческого собора. Но поскольку борьба с иконами была по большей части обусловлена воззрениями императоров и противна церковным преданиям, иконопочитание защищали многие христиане, и позже его утвердил VII Вселенский собор.

**Роль Иоанна Дамаскина
как защитника иконопочитания.
Характер оснований поклонения иконам**

Иконоборческое движение вызывало множество протестов не только среди простого народа, но и священнослужителей, образованных чиновников, которые вступали в письменную полемику с порицателями икон. В защиту иконопочитания выступил Иоанн Дамаскин, бывший министром при дворе халифа в Сирии и позднее принявший постриг.

Святоотеческие толкования VIII века по большей части включали в себя идею преемственности ветхозаветной традиции и христологические доводы. В «Первом защитительном слове против отвергающих святые иконы» Иоанн Дамаскин опровергает доводы иконоборцев, опирающиеся на запрет изображений в Ветхом Завете. Он утверждает, что воспрещение носило непостоянный характер: чтобы иудеи не воздавали «служебного поклонения» тварным вещам и не пытались изобразить Господа. Однако с Боговоплощением стал возможен и образ Спасителя. Отрицая иконоборческие аргументы христологического характера, он подчеркивает, что икона Христа не стремится описать неопишемое Божество, но изображает «видимую плоть Бога». Икона Господа суть образ «Сделавшегося видимым ради нас участием в плоти и крови». Из почитания иконы Иисуса Христа не следуют также и возникновение четвертой ипостаси или впадение в ересь: Иоанн Дамаскин на основании единства человеческой и Божественной природ Христа говорит о не изменяющем их взаимопроникновении [6, с. 94].

Сочинения Иоанна Дамаскина являют собой глубокий богословский труд. В полемике с иконоборцами он не только доказывает возможность иконы Иисуса Христа и объясняет характер ветхозаветного запрета изображений, но и рассуждает о том, что есть икона, говорит о видах изображений, выступает в защиту искусства иконописи

[5, с. 399–405]. Борьба радикальных иконоборцев с чествованием святых также нашла отклик в трудах святого: он доказывает необходимость почитания подвижников и их мощей, исходя из слов Псалтыри, определяющих Господа Богом богов [4, с. 141–142].

Иоанн Дамаскин не обошел вниманием и утверждение иконоборцев о том, что иконопочитание суть нововведенный обычай, противный святоотеческому преданию. Опровержение этого довода послужило созданию «Свидетельств древних и славных Святых Отцов об иконах», которые Дамаскин дополнил схолиями. Собранные им свидетельства использовались в качестве аргументации и VII Вселенским собором. В основном они касаются трех аспектов. Во-первых, это объяснение смысла самой традиции почитания икон: честь, воздаваемая образу, переходит к Первообразу. Во-вторых, объясняется важность иконоупотребления. В-третьих, богоугодность иконопочитания обосновывается посланными Богом через иконы чудесами [5, с. 365, 414, 416–441].

В заключение можно отметить, что борьба с иконами послужила возникновению многочисленных сочинений в защиту иконопочитания, в которых разносторонне обосновывалась истинность этого обычая. Большое значение имеют труды Иоанна Дамаскина, в которых не только приводятся исторические свидетельства о почитании священных изображений, но и разъясняется догматическая сторона поклонения иконам.

**Связь догмата об иконопочитании
с аргументами иконоборцев:
причинно-следственные взаимоотношения**

После рассмотрения доводов иконоборческого собора 754 года и выяснения их несостоятельности, VII Вселенским собором было сформулировано определение [7, с. 283–285]. Догмат утверждал почитание икон, включал в себя богословское обоснование этого почитания, определял материалы, из которых допускалось изготавливать иконы, и места, где они могли быть воздвигнуты.

Поскольку необходимость в этом оросе была обусловлена существованием целой системы иконоборческой аргументации, использованной с целью низвергнуть этот обычай, каждая формулировка догмата [8, с. 7] содержит в себе кос-

венное опровержение какого-либо довода иконоборческого собора 754 года и обоснование традиции иконописи и поклонения иконам. Так как порицатели иконоупотребления исходили в своих суждениях из того, что почитание икон есть нововведение «в деле богопочтения» [7, с. 208], VII Вселенский собор утвердил, что неприкосновенно хранит все Церковные предания, письменные или устные. В доказательство, что иконопочитание не есть недавно определенный обычай («храним не нововводно все»), собор приводит повеление Господа воздвигнуть скинию с изображениями херувимов на завесе, которая отделяла Святое Святых, и сотворить фигуры херувимов на крышке Ковчега Завета – святоотеческие свидетельства в пользу иконоупотребления.

Иконоборцы, помимо указания на ветхозаветный запрет изображений, обосновывали свои выступления против иконопочитания отсутствием прямых повелений в Писании делать иконные изображения. Однако VII Собор исходит из исключительного значения Священного Предания. Пока Церковь не имела Писания, Откровение передавалось из уст в уста, и многое из слов апостолов не было записано [12, с. 9]. Одним из преданий Церкви, то есть частью Предания Церкви и данной живущим в ней Святым Духом истиной, является традиция иконописи.

Собор 754 года говорил об иконах как о «воздвигаемых против познания Бога» языческих изображениях [7, с. 216]. В догмате об иконопочитании же подчеркивается, что иконописные изображения согласуются с учением Евангелия. Одно из зачитанных на VII Вселенском соборе посланий патриарха Германа в защиту икон содержит в себе обращение к изречению Василия Великого. Святой Отец говорит: «Что повествовательное слово передает чрез слух, то живопись показывает молча чрез подражание» [7, с. 163].

Одним из аргументов иконоборцев было утверждение, что иконописание противно домостроительству Христову, закреплённому шестью Вселенскими соборами, которые иконоборцы подчеркнуто принимали. Святые Отцы, рассматривая деяния иконоборческого собора, замечают, что, хотя на словах иконоборцы и следуют Вселенским соборам, в действительности они не упоминают о 82-м правиле Трулльского со-

бора, напрямую относящемся к иконописи. Это правило заповедует изображать Христа не в образе Агнца, как это было распространено в первые века христианства, но «по человеческому естеству его» [15, с. 574–575], чтобы смотрящие на икону вспоминали о Боге, Который стал ради людей Человеком, пострадал и воскрес, победив смерть. Правило свидетельствует об иконописи как о принимаемой Церковью и Вселенскими соборами традиции и указывает на необходимость иконы Христа, напоминающей о Боговоплощении, из чего и вытекает возможность изображения Христа. Именно этот довод, о котором собор 754 года умолчал, был взят защитниками икон во внимание. Догмат о иконопочитании гласит: «...и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова, и к подобной пользе».

Собор 754 года утверждал, что иконоупотребление является «тлетворным учением демонским» и не только бесполезно для духовной жизни верующего, но и противно «поклонению духом и истиною», суть идолослужение [7, с. 211]. Однако икона не тождественна изображенному на ней, в отличие от идольских изображений. Она есть лишь подобие изображенного и очень важна для верующего. Это суждение было закреплено и в тексте догмата: «Елико бо часто чрез изображение на иконах видимы бывают, потоплику взирающие на оныя подвизаемы бывают воспоминати и любити первообразных им...».

Иконоборцы называли иконоупотребление внушением дьявола, убедившего человека «поклоняться твари вместо Творца». Как известно, некоторые из иконоборцев допускали почитание икон, но отвергали поклонение им, потому что поклоняться и служить можно только Богу. Святые Отцы утверждают, что почитание от поклонения неотделимо. Однако необходимо различать поклонение служебное – богопоклонение – и поклонение как выражение любви и почтения. VII Вселенский собор обращается к посланию святого Анастасия, который толкует речение Моисея: «Господу Богу твоему поклонишися и Тому единому послужиши». Св. Анастасий говорит: «...при слове “послужиши” прибавлено “единому”, а к слову “поклонишися” не прибавлено. Значит, поклоняться можно и не Богу, – потому

что поклонение есть обнаружение почтения, – а служить нельзя никому, кроме Бога». Таким образом, можно в знак любви и уважения поклоняться не только Господу [3, с. 61–66].

Именно такое поклонение, сообразное почитанию Креста и Евангелия, утверждается в догмате о иконопочитании: «...и чествовати их лобызанием и почитательным поклонением, не истинным, по вере нашей, Богопоклонением, еже подобает единому Божескому естеству, но почитанием по тому образу, якоже изображению честно и животворящего Креста и святому Евангелию и прочим святыням фимиамом и поставлением свечей честь воздается...». В завершение собор ссылается на слова Василия Великого, еще раз обращая внимание на подлинный смысл иконопочитания: «Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней». Заключение слова догмата еще раз подчеркивают, что иконописание согласуется со святоотеческим наследием и является Преданием, то есть ничем не обусловленной, не зависящей от людей и не искаженной истиной, сообщаемой пребывающим в Церкви Святым Духом.

Итак, разбор формулировок догмата об иконопочитании позволяет сделать вывод, что на него во многом повлияли особенности аргументации иконоборческого собора. Текст догмата о иконопочитании не просто закрепил концептуальную сторону поклонения иконам, но был сформирован в ответ на конкретные замечания иконоборцев.

Заключение

Священные изображения почитались еще первыми христианами. Когда изображения эти перестали быть символическими, появились и первые выступления против икон. Однако только к VIII веку они по ряду причин приобрели массовый характер и достигли своей кульминации, когда был созван иконоборческий собор, изрекший анафему поклоняющимся иконам. Доводы иконоборцев основывались по большей части на обвинении в идолопоклонничестве и невозможности иконы Христа. Однако аргументы против икон частью базировались на неправильных выводах из христологии, частью носили даже поддельный характер. Поэтому иконоборчество по самой своей сущности не могло быть принято соборным сознанием Церкви.

Выступления против икон обусловили возникновение множества трудов в защиту иконопочитания. Наиболее значимыми среди них являются сочинения Иоанна Дамаскина, который доказал необходимость поклонения иконам, опираясь на ветхозаветные, исторические и психологические основания. Поскольку борьба с иконами была противной вероучению христианства, после смерти императоров-иконоборцев иконопочитание было утверждено.

Догмат об иконопочитании, ставший итогом деяний VII Вселенского собора, закрепил поклонение иконам. Текст догмата представляет собой обоснование богоугодности икон и канон их почитания.

Литература

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
2. Булгаков С. Первообраз и образ: соч. В 2 т. Т. 2. Философия имени. Икона и иконопочитание. – СПб.: ИНАПРЕСС; М.: Искусство, 1999. – 448 с.
3. Государственный архив Республики Татарстан. – Ф. 10. – Оп. 2. – Д. № 2279. – 72 с.
4. Дамаскин Иоанн. Точное изложение православной веры. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2003. – 161 с.
5. Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против отвергающих святыне иконы // Полн. собр. творений св. Иоанна Дамаскина. Т. I: пер. с греч. Приложение к журналам «Церковный Вестник» и «Христианское Чтение». – СПб.: Импер. С.-Петерб. дух. акад., 1913. – 441 с.
6. Дамаскин Иоанн. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники // Творения преподобного Иоанна Дамаскина / пер. и коммент. свящ. М. Козлова, Д. Е. Афиногенова. – М.: Мартис, 1997. – 350 с.
7. Деяния Вселенских соборов, изд. в рус. пер. при Казанской духовной академии. Т. 7. – Изд. 3-е. – Казань: Центральная типография, 1909. – 332 с.
8. Каноны, или книга правил Святых Апостол, Святых Соборов, Вселенских и поместных, и Святых Отец. – Минск: Братство в честь святого Архистратига Михаила, 2016. – 288 с.
9. Карташев А. В. Вселенские соборы. В 2 ч. Ч. 2. – М.: Юрайт, 2017. – 213 с.

10. Кесарийский Евсевий. Церковная история / ввод. ст., коммент., библиогр. список и указатели И. В. Кривушина. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2013. – 544 с.
11. Кутковой В. С. Краски мудрости. – М.: Паломник, 2008. – 653 с.
12. Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон / пер. с фр. В. А. Решиковой, Л. А. Успенской. – М.: Эксмо, 2014. – 330 с.
13. Монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова). Труд иконописца. – Сергиев Посад: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2008. – 347 с.
14. Помазанский М. Догматическое богословие. – Клин: Христианская жизнь, 2015. – 352 с.
15. Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. Т. I. – М.: Отчий дом, 2001. – 651 с.
16. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – Переславль: Изд-во Братства во имя св. блгв. князя Александра Невского, 1997. – 656 с.

References

1. Bobrov Y.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi [Basics iconography of ancient art]*. St. Petersburg, Mifril Publ., 1995. 256 p. (In Russ.).
2. Bulgakov S. *Pervoobraz i obraz: sochineniya. V 2 t. T. 2. Filosofiya imeni. Ikona i ikonopochitanie [The prototype of the image: essays in two volumes. Vol. 2. The philosophy of name. The icon and the veneration of icons]*. St. Petersburg, INAPRESS Publ., Moscow, Iskustvo Publ., 1999. 448 p. (In Russ.).
3. *Gosudarstvennyy arkhiv Respubliki Tatarstan [State archive of the Republic of Tatarstan]*, F. 10, Op. 2, D. № 2279. 72 p. (In Russ.).
4. Damaskin Ioann. *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoy very [The exact statement of the Orthodox faith]*. Moscow, Sreten-skiy monastyr' Publ., 2003. 161 p. (In Russ.).
5. Damaskin Ioann. *Tri zashchititel'nykh slova protiv otvergayushchikh svyatyte ikony [Three protective words against rejecting Holy icons]. Polnoe sobranie tvoreniy sv. Ioanna Damaskina. Tom I. Per. s grech. Prilozhenie k zhurnalam "Tserkovnyy Vestnik" i "Khristianskoe Chtenie" [Complete collection of works of St. John of Damascus: Volume I. Per. with Greek. Appendix to the magazines "Church Herald" and "Christian Reading"]*. St. Petersburg, Imperial St. Petersburg theological Academy Publ., 1913. 441 p. (In Russ.).
6. Damaskin Ioann. *Khristologicheskie i polemicheskie traktaty. Slova na bogorodichnye prazdniki [Christological and polemic treatises. Words on the feasts of the Theotokos]. Tvoreniya prepodobnogo Ioanna Damaskina: Perevod i kommentarii svyashch. M. Kozlova, D.E. Afinogenova [Creations of St. John of Damascus: Translation and commentary of the Holy. M. Kozlova, D.E. Afinogenova]*. Moscow, Martis Publ., 1997. 350 p. (In Russ.).
7. *Deyaniya Vselenskikh soborov, izd. v rus. per. pri Kazanskoy dukhovnoy akademii. T. 7. Izdaniye 3-e [Acts of the Ecumenical councils, ed. in Rus. building of the Kazan theological Academy. Vol. 7. Edition. 3rd]*. Kazan, Central printing house Publ., 1909. 332 p. (In Russ.).
8. *Kanony ili kniga pravil Svyatykh Apostol, Svyatykh Soborov, Vselenskikh i pomestnykh, i Svyatykh Otets [The canons or the rule book of the Saints the Apostle, of the Holy Councils, Ecumenical and local, and of the Holy Father]*. Minsk, Bratstvo v chest' svyatogo Arkhistratiga Mikhaila Publ., 2016. 288 p. (In Russ.).
9. Kartashev A.V. *Vselenskie sobory. V 2 ch. Chast' 2. [Ecumenical councils. In 2 hours. Part 2]*. Moscow, Yurayt Publ., 2017. 213 p. (In Russ.).
10. Kesariyskiy Evseviy. *Tserkovnaya istoriya: Vvod. st., komment., bibliogr. spisok i ukazateli I.V. Krivushina [Church history: Input. V., comment., Bibliogr. list and pointers I.V. Krivushin]*. St. Petersburg, Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2013. 544 p. (In Russ.).
11. Kutkovoy V.S. *Kraski mudrosti [Paint wisdom]*. Moscow, Palomnik Publ., 2008. 653 p. (In Russ.).
12. Losskiy V.N., Uspenskiy L.A. *Smysl ikon [Meaning of icons]*. Trans. By V.A. Reshchikova, L.A. Uspenskaya. Moscow, Eksmo Publ., 2014. 330 p. (In Russ.).
13. Monakhinya Iulianiya (Mariya Nikolayevna Sokolova). *Trud ikonopistza [The work of the painter]*. Sergiev Posad, Holy Trinity-St. Sergius Lavra Publ., 2008. 347 p. (In Russ.).
14. Pomazanskiy M. *Dogmaticheskoe bogoslovie [Dogmatic theology]*. Klin, Christian life Publ., 2015. 352 p. (In Russ.).
15. *Pravila Pravoslavnoy Tserkvi s tolkovaniyami Nikodima, episkopa Dalmatinsko-Istriyskogo: Per. s serbskogo. Tom I. [Rules of the Orthodox Church with the interpretations of Nicodemus, Bishop of Dalmatian-Istrian: Per. Serbian. Volume I]*. Moscow, Father's house Publ., 2001. 651 p. (In Russ.).
16. Uspenskiy L.A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoy Tserkvi [Theology of the icon of the Orthodox Church]*. Pereslavl', Pravoslavnoe bratstvo vo imya svyatogo blagovernogo knyazya Aleksandra Nevskogo Publ., 1997. 656 p. (In Russ.).

УДК 008

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ПОНЯТИЙ «КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ» И «ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ» В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ГУМАНИТАРИСТИКЕ

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

В научном дискурсе понятие «память» принято связывать с темпоральными характеристиками, в частности, говорится о его стадийной корреляции в синхронном и диахронном аспекте рассмотрения процесса функционирования индивида и социума. Память является одним из универсальных способов транслирования информации прошлых поколений для поколений будущего. Дискуссии об определении содержания понятия «культурная память» далеки от завершения. Тем не менее они демонстрируют некоторые особенности аспектов рассмотрения истории и формирования культурной памяти. В статье анализируются отдельные подходы к изучению феноменов «культурной» и «исторической» памяти в отечественной и зарубежной гуманитаристике, предпринята попытка выявления ключевых аспектов содержания данных понятий. Результатом компаративистского исследовательского процесса явился вывод о том, что единого концепта культурной и исторической памяти на сегодняшний день в зарубежных и отечественных гуманитарных науках не существует, а сам феномен носит междисциплинарный характер. Он определяет вектор анализа явлений и процессов, функционирующих в научном дискурсе, достигшем определенного теоретико-методологического уровня. Ключевыми объектами исследований стали различные виды коллективных воспоминаний. Разворачивавшиеся в конце XX века глобальные процессы определили проблемное поле сохранения и интерпретации культурной памяти в качестве ведущего для целого комплекса социально-гуманитарных наук. Это подтверждается наличием целого ряда научных работ, посвященных изучению культурной и исторической памяти отечественных и зарубежных авторов, среди которых следует назвать труды Я. Ассмана, М. Хальбвакса, А. Конфино, П. Коннертона, Ю. М. Лотмана, Е. А. Иваньшиной и др.

Ключевые слова: память, культурная память, историческая память, рамка (граница) памяти, «текст», «забвение».

SOME ASPECTS OF COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CONCEPTS “CULTURAL MEMORY” AND “HISTORICAL MEMORY” IN FOREIGN AND DOMESTIC HUMANITIES

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

In scientific discourse, the concept of “memory” is commonly associated with temporal characteristics; in particular, it refers to its stadial correlation in the synchronous and diachronic aspect considering the process of functioning the individual and society. Memory is one of the universal ways of transmitting the information of past generations for generations of the future. Discussions about the definition of the content of the concept of “cultural memory” are far from complete. Nevertheless, they demonstrate some features of the aspects of consideration of history and formation of cultural memory. The article analyzes individual approaches to the study of the phenomena of “cultural” and “historical” memory in domestic and foreign

humanities, an attempt is made to identify key aspects of the content of these concepts. The result of the comparative research process was the conclusion that there is currently no single concept of cultural and historical memory in foreign and domestic human sciences, and the phenomenon itself is interdisciplinary in nature. It determines the vector of analysis of phenomena and processes functioning in a scientific discourse that has reached a certain theoretical and methodological level. The key objects of research were various types of collective memories. Unfolding in the late 20th century global processes have identified the problematic field of preservation and interpretation of cultural memory as the lead for a whole complex of social and human sciences. This is confirmed by the presence of a number of scientific works devoted to the study of the cultural and historical memory of domestic and foreign authors, among which are the works of J. Assman, M. Halbvaks, A. Confino, P. Connerton, M.Y. Lotman, E.A. Ivanshina, etc.

Keywords: memory, cultural memory, historical memory, frame (border) of memory, “text,” “oblivion.”

В современной зарубежной и отечественной гуманитаристике нет четких определений понятий «культурная память» и «историческая память». Содержание этих терминов ученые наполняют неоднозначными категориями, такими, как миф, традиция, ритуал; события, произошедшие в прошлом человека и общества, и т. п. У исследователей, изучающих феномены культурной и исторической памяти, возникают сомнения в том, было ли время, в котором существовала «чистая», непосредственная память.

Понятия культурной и исторической памяти в этом ключе часто трактуются неверно. Это происходит из-за того, что данные феномены нередко понимаются слишком узко: только как временное явление.

Память всегда играла и играет важную роль в жизни общества и человека. В философском энциклопедическом словаре дается следующее определение термина «память»: «Память – способность сохранять восприятия и представления после момента переживания; память означает также (образно выражаясь) хранилище» [8, с. 330–331]. Память помогает нам ориентироваться в обществе, поэтому для всех и каждого существует некий определенный комплекс воспоминаний, который помогает нам идентифицировать себя, любые индивидуальные и социальные воспоминания связаны с определенным пространством и временем.

Рассматривая память в культурологическом аспекте, следует отметить, что для этого понятия в зарубежной и отечественной гуманитаристике существует целый ряд синонимов: «культурная память», «историческая память», «коллективная память», «социальная память» и др. Их интерпретация и соотношение, а также выбор методологии

исследования памяти остается сегодня предметом дискуссий для целого ряда гуманитарных направлений.

Так, например, А. Конфино отмечает: «Термин “память” обесценивается избыточным использованием, в то время как исследования памяти не имеют четкой направленности и становятся несколько предсказуемыми. История памяти, по сути, превратилась в фрагментированное поле. В нем отсутствует критическое отражение метода и теории, а также систематическая оценка проблем, подходов и объектов исследования. В настоящее время память в значительной степени определяется с точки зрения темы исследования. Выбор предметов слишком часто регулируется модой дня. История памяти, определяемая локально, становится полем, в котором нет ни центра, ни связей между темами» [11].

Впервые в научный оборот термин «культурная память» был введен Я. Ассманом. В своей работе «Культурная память...» он развивает теорию социальной памяти М. Хальбвакса, который был первым исследователем, обратившимся к изучению этого феномена как с точки зрения психологии, так и социологии [1]. Однако сам М. Хальбвакс, разрабатывая свою концепцию, придерживался социологической теории Э. Дюркгейма. Согласно теории Э. Дюркгейма, общество и культуру необходимо понимать как единое целое со специфическими законами развития. Но при этом сам Э. Дюркгейм отдавал приоритет формам коллективного сознания. Он писал, что человеческое сознание неоднородно, поскольку существует одновременно в двух формах: индивидуальное и коллективное. Индивидуальное сознание оказывается специфическим для каждого человека, поскольку определяется особен-

ностями 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 автора, в коллективных представлениях, религиозных верованиях, мифах, нормах морали и права [4].

По мнению М. Хальбвакса, в общественном сознании содержатся определенные коллективные воспоминания. Исследовательским «инструментом», с помощью которого ученый анализирует социальную составляющую коллективной памяти, служит заимствованное у Э. Дюркгейма понятие «рамка», или «граница» памяти [10, с. 321]. Опорные, базовые социальные воспоминания, образующие «рамку» социальной памяти, часто называются ученым «ориентирами», при помощи которых человек воссоздает в памяти свои воспоминания, опираясь на память других. В своих позднейших работах о социальной памяти М. Хальбвакс практически отказывается от идеи точечных ориентиров, зато уделяет больше внимания пространственно-временным конструкциям памяти: «Наши представления о пространстве проходят через инстанцию обживающих его социальных групп, так что даже абстрактное понятие пространства тоже принадлежит определенному обществу» [10, с. 212]. Если говорить о времени, то здесь исследователь утверждает, что индивидуальное сознание человека есть не что иное, как место пересечения разных коллективных времен.

Суммируя основные положения концепции социальной памяти М. Хальбвакса, можно сказать, что, во-первых, память помогает нам ориентироваться в обществе, поэтому для всех и каждого существует некий определенный комплекс воспоминаний, который позволяет нам идентифицировать себя. Во-вторых, любые «индивидуальные и социальные воспоминания связаны с определенным пространством и временем» [10, с. 15]. Другими словами, представления о культурной памяти у М. Хальбвакса тесно связаны с понятием исторической памяти.

Идеи М. Хальбвакса о социальной памяти оказали большое влияние на труды современного ученого П. Рикёра. В своей работе «Память. История. Забвение» П. Рикёр рассматривает память как деятельность, работу, отмечая, что рабо-

та 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 невыносимые свидетельства прошлого [9].

Одним из вариантов действия культурной памяти является интерес к проблемам ментальности и идентичности. Так, А. Конфино уверен, что память как исследование коллективного менталитета дает всесторонний взгляд на культуру и общество, которые часто отсутствуют в истории памяти. «Национальная память состоит из разных, часто противоположных воспоминаний, которые, несмотря на их соперничество, создают общие знаменатели, которые преодолевают на символическом уровне реальные социальные и политические различия для создания воображаемого сообщества» [11].

Парадоксально, но интерес современных зарубежных и отечественных исследователей к теме действия механизмов памяти позволил сформироваться такому поднаправлению в гуманитаристике, как «Забвение».

В частности, П. Коннертон в своих работах выделяет семь типов забвения в истории и культуре: **репрессивное стирание** используется для того, чтобы добиться исторического и культурного разрыва между прошлым, настоящим и будущим; **предписывающее забвение** используется с целью забыть «неудобное» прошлое; **формирование новой идентичности** (отбрасывание воспоминаний, которые не имеют практической цели в управлении текущей идентичности общества) чаще всего становится частью процесса, с помощью которого создаются новые общие воспоминания; **структурная амнезия** предполагает, что количество воспоминаний, которые могут храниться в письменной форме, не ограничено, тогда как число воспоминаний, хранящееся в устной форме памяти, – ограничено; **аннулирование** как реакция на информационную перезагрузку: старые воспоминания медленно стираются из па-

мноти человека и общества, дабы избежать проблемы перегрузки информацией; *запланированное устаревание* происходит из-за ускорения инноваций с целью потребления и приводит к тому, что в будущем становится все больше устаревших предметов, в силу чего человек должен генерировать больше актов устаревания предметов и воспоминаний о них; *униженная тишина* – этот тип забывания проявляется, прежде всего, в обществе, оно является тайным, немаркированным и непризнанным. Столкнувшись с табу, люди могут замолчать из страха или паники или потому, что не могут найти подходящих слов. Некоторые акты молчания могут быть попыткой похоронить воспоминания, они являются одним из типов репрессий, но в то же время могут быть формой выживания, и желание забыть может являться важным компонентом в этом процессе [12]. Зная тип забывания, можно давать объяснения современным явлениям, связанным с темой памяти и забывания в культуре.

В отечественной гуманитаристике понятия «историческая память» и «культурная память» также часто подменяют друг друга. Это происходит из-за того, что исторические события являются неотъемлемой частью культуры, а значит, и частью воспоминаний. В трудах отечественных ученых, занимающихся проблемами культурной памяти, исследования культурной и исторической памяти реализуются, прежде всего, с позиций истории (события прошлого), герменевтики (изучение текстов и их трактовка) и семиотики (изучение знаков, символов).

Оригинальная концепция культурной памяти принадлежит Ю. М. Лотману, который писал о проблеме «смыслопорождения» в культуре [7, с. 640]. Е. А. Иваньшина вслед за Лотманом определяет культуру как «“смыслопорождающую” структуру, или интеллектуальное устройство. Подобной “смыслопорождающей” структурой является и отдельно взятый достаточно сложный текст, а также человеческая личность, рассматриваемая как текст» [5].

Е. А. Иваньшина также отмечает, что «процесс смыслопорождения происходит на всех структурных уровнях культуры и подразумевает поступление извне в систему некоторых текстов и специфическую, непредсказуемую их трансформацию во время движения между входом и выходом из неё. Память является для культуры

не пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма. Смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут. Тексты, образующие “общую память” культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые. Как творческий механизм, память культуры сохраняет прошедшее как пребывающее; новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом. Другими словами, память культуры креативна. Отвечая за сохранность текстов, она не исключает, а предполагает метаморфозы. В основе этих метаморфоз – единство культурной памяти как некоего невидимого текста (интертекста)» [5].

В своих работах Е. А. Иваньшина пишет о том, что тексты могут выполнять функцию культурной памяти, помещая механизм передачи традиции внутрь своего сюжета и одновременно рефлектируя по этому поводу, позволяя разворачивать механизм литературного моделирования при изменении внешних условий; они содержат в себе правила своего функционирования и обладают программирующей силой в отношении судьбы автора и читателя. Испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти. Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется, сталкиваясь с другими текстами. Результатом метаморфозы оказывается новый текст, который, тем не менее, несет в себе память о своих предшествующих состояниях. Актуализации культурной памяти способствуют катастрофы – ситуации слома, смены культурной парадигмы [5].

Как и А. Конфино, отечественные авторы связывают действие культурной памяти с менталитетом. Историческая память становится базовым фактором, определяющим национально-культурную идентичность. Ярче всего это проявляется в переломные эпохи, когда идет трансформация исторического сознания человека и общества, происходит «подстройка» прошлого под «нужды» настоящего. При этом «осовременивание культурных смыслов» приводит к обратному эффекту – вместо творческого прочтения традиции осуществляется псевдоаутентичная реанимация

традиции. Память, перенося прошлое в настоящее, устраняет временное измерение традиции, лишая людей собственной истории, ценности прожитого бытия. В ситуации сложнейших общественных преобразований история и культура подвергаются серьезным процессам «ревизии» и «пересмотра» [2, с. 101–102].

Итак, память в целом – это явление, связанное с настоящим, относящееся к настоящему и связывающее события прошлого с настоящим. «Память – это живой, 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» [6, с. 58]. Память является универсальным способом сохранения информации прошлых поколений для поколений будущего.

Во многих современных отечественных работах термин «историческая память» равнозначен термину «культурная память». Такая терминологическая неточность связана, на наш взгляд, с тем,

что изучение культурной памяти в России началось относительно недавно, потому отсутствует сколько-нибудь устоявшийся терминологический аппарат. В зарубежной гуманитаристике изучение памяти идет достаточно давно, сложились целые научные школы (социологическая, антропологическая, психологическая и др.). Несмотря на то, что зарубежные исследователи указывают на тесную связь понятий «историческая память» и «культурная память», «границы взаимопроникновения» данных терминов для них более очевидны, чем для отечественных ученых. Ссылаясь на исследования Ю. Лотмана, можно предположить, что культурная память, в отличие от исторической, – это коллективные воспоминания, скорее, не общества, а отдельной нации, этноса, обладающие сложной мифологической, иррационально-эмоциональной и символической составляющей. Историческая же память формируется исследовательскими профессиональными сообществами и существует, прежде всего, в институциональных формах. В этом аспекте методологические перспективы зарубежных теорий вполне очевидны. Стоит ожидать, что в дальнейшем феномен культурной памяти будет все больше привлекать внимание отечественных культурологов.

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. Астафьева О. Н. Историческая память как ресурс культурной политики и формирование коллективной идентичности // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: кол. моногр. / Рос. ин-т культурологии. – М.: Совпадение, 2012. – 168 с.
3. Бегунова Е. А. К определению понятия культурной памяти в зарубежной гуманитаристике // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 53–60.
4. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. – М.: Наука, 1991. – 576 с.
5. Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Электронный ресурс]. – Воронеж, 2010. – URL: <http://cheloveknauka.com/v/361362/a/?#?page=1> (дата обращения: 08.04.2019).
6. Кочеляева Н. А. Проблемы взаимодействия механизмов памяти и забвения в формировании гражданского общества // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: кол. моногр. / Рос. ин-т культурологии. – М.: Совпадение, 2012. – 168 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
8. Память // Филос. энцикл. слов. – М.: ИНФРА-М, 1999. – 576 с.
9. Рикёр П. Память. История. Забвение. – М.: Изд-во гуманитар. лит., 2004. – 728 с.
10. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. – М.: Новое Изд-во, 2007. – 348 с.
11. Confino A. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method [Электронный ресурс] // The American Historical Review. – 1997. – Vol. 102, № 5. – P. 1386–1403. – URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=00028762%28199712%29102%3A5%3C1386%3ACMACHP%3E2.0.CO%3B2-Y> (дата обращения: 22.04.2019).
12. Connerton P. Seven types of forgetting [Электронный ресурс] // Memory Studies. – 2008. – Vol. 1, Issue 1. – URL: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59> (дата обращения: 22.04.2019).
13. Connerton P. How societies remember. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 124 p.

References

1. Assman Y.A. *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. Astafyeva O.N. *Istoricheskaya pamyat' kak resurs kul'turnoy politiki i formirovanie kollektivnoy identichnosti* [Historical memory as a resource of cultural policy and the formation of a collective identity]. *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke: kollektivnaya monografiya* [Cultural memory in the context of the formation of the national identity of Russia in the XXI century: a collective monograph]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2012. 168 p. (In Russ.).
3. Begunova E.A. *K opredeleniyu ponyatiya kul'turnoy pamyati v zarubezhnoy gumanitaristike* [To the definition of the concept of cultural memory in foreign humanities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 39, pp. 53-60. (In Russ.).
4. Dyurkgeym E. *O razdelenii obshchestvennogo truda. Metod sotsiologii* [On the division of social labor. Sociology Method]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 576 p. (In Russ.).
5. Ivanshina E.A. *Kul'turnaya pamyat' i logika tekstoporozhdeniya v tvorchestve M.A. Bulgakova: avtoreferat dis. doktora filologicheskikh nauk* [Cultural memory and the logic of text-creation in the works of M.A. Bulgakov. Author's abstract of diss. Dr. of philological sciences]. Voronezh, 2010. (In Russ.). Available at: <http://cheloveknauka.com/v/361362/a/#?page=1> (accessed 08.04.2019).
6. Kochelyaeva N.A. *Problemy vzaimodeystviya mekhanizmov pamyati i zabveniya v formirovanii grazhdanskogo obshchestva* [Problems of interaction between memory and oblivion mechanisms in the formation of civil society]. *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noy identichnosti Rossii v XXI veke: kollektivnaya monografiya* [Cultural memory in the context of the formation of the national identity of Russia in the XXI century: a collective monograph]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2012. 168 p. (In Russ.).
7. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ, 2000. 704 p. (In Russ.).
8. *Pamyat' [Memory]. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, INFRA-M Publ., 1999. 576 p. (In Russ.).
9. Riker P. *Pamyat'. Istoriya. Zabvenie* [Memory. Story. Oblivion]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury Publ., 2004. 728 p. (In Russ.).
10. Khalbvaks M. *Sotsial'nye ramki pamyati* [Social memory framework]. Moscow, Novoe Izdatel'stvo Publ., 2007. 348 p. (In Russ.).
11. Confino A. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*, 1997, vol. 102, no. 5, pp. 1386-1403. (In Engl.). Available at: <http://links.jstor.org/sici?sici=00028762%28199712%29102%3A5%3C1386%3ACMACHP%3E2.0.CO%3B2-Y> (accessed 22.04.2019).
12. Connerton P. Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 2008, vol. 1, iss. 1. (In Engl.). Available at: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59> (accessed 22.04.2019).
13. Connerton P. *How societies remember*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 24 p. (In Engl.).

УДК 7.036 (479.24)

КУЛЬТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Бусыгина Марина Владимировна, исследователь кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: marinabusigina90@gmail.com

На протяжении своей истории человечество находится в поисках баланса инновации и традиции. В XX веке и в наши дни в связи с бурным развитием информационных технологий, как никогда ранее, модернизация и традиция находятся в постоянном взаимо- и противодействии. В данной статье на примере современных работ, представленных Азербайджаном на крупных международных выставках,

рассматривается синтез новых художественных течений и традиционных основ культуры. Продолжая художественные традиции, сформировавшиеся в 1960–80-е годы, современные азербайджанские художники отражают в своем творчестве находящиеся в основе азербайджанской школы изобразительного искусства пласты народной доисламской культуры – средневековую миниатюру, каллиграфию, традиционный орнамент и ковровый узор. Нередко традиционные образы искажаются, дополняются гипертрофированной визуализацией, не всегда грамотными стереотипами и «ожидаемыми образами». Азербайджану, в целом, удастся избежать таких тенденций. В статье отмечается вполне удачное сочетание нового и традиционного в искусстве, что способствует сохранению азербайджанского культурного наследия и движению в ногу со временем. В сфере изобразительного искусства традиционные образы культуры достаточно эффективно сохраняются, приобретая некоторое преломление и обновление в контексте современных художественных веяний, при этом «традиционный геном» азербайджанской культуры не утрачивается.

Ключевые слова: современная культура Азербайджана, традиционные основы азербайджанской культуры, художественные традиции.

AZERBAIJANI CULTURE THROUGH THE PRISM OF CONTEMPORARY ART

Busygina Marina Vladimirovna, Researcher of Theory and History of Culture Department, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: marinabusygina90@gmail.com

The article draws attention to the tough balance between innovation and tradition, which has been an issue throughout the history of humanity. In the 20th century and present time, due to the rapid development of information technologies, modernization and tradition are in constant interaction and opposition, more than ever before. In this article, the author addresses a synthesis of new artistic trends and traditional foundations of culture, examining several modern works presented by Azerbaijan at major international exhibitions.

According to the article, the artistic traditions formed in the 1960s-1980s, have a great impact on today's art school. Contemporary Azerbaijani artists convey the layers of pre-Islamic culture that form the basis of the Azerbaijani school of visual arts: medieval miniature, calligraphy, traditional ornament and carpet pattern. Though traditional images are often distorted, hypertrophied, or stereotyped, Azerbaijan, in general, manages to avoid such tendencies.

In conclusion, the author notes a quite successful combination of modernity and tradition in art that contributes to the preservation of the Azerbaijani cultural heritage and actuates movement with the times. At the level of fine art, traditional images of culture are effectively preserved, acquiring some refraction and renewal in the context of modern artistic trends, while the "traditional genome" of Azerbaijani culture has remained unchanged.

Keywords: modern culture of Azerbaijan, traditional foundations of Azerbaijani culture, artistic traditions.

Процессы глобализации кардинально преобразуют весь социальный ландшафт планеты, что в свою очередь оказывает огромное влияние на изменение роли традиций в жизни человека и общества. Часто процессы модернизации и глобализации побуждают к уходу от традиционных основ в культуре. Традиционность в таком случае рассматривается как ненужный элемент, который тормозит, «душит» развитие. Однако существует иная точка зрения, согласно которой, если инно-

вации будут слишком интенсивными – создается угроза размывания культуры. Модернизация достижима при гармоничном сочетании инноваций и устоявшихся форм, при этом последние обретают новое, актуальное звучание, что вполне соответствует природе культурогенеза. От того, какой путь избран, зависит будущее той или иной культуры. Поэтому проблемы жизни наследия, его сохранения и трансформации в современный период представляют научный интерес.

Данной теме посвящен огромный массив научной литературы. В нашем культурологическом исследовании мы рассматриваем традицию как процесс преемственности, в рамках которого интегрируются тенденции творческой деятельности прошлого, имеющие значимость для развития сегодня, обеспечивающие связь поколений, передачу и сохранение духовного наследия. Таким образом, традиция формирует особый тип связи, благодаря которой старое активно присутствует в новом. Данный подход был разработан выдающимся русским мыслителем, академиком Д. С. Лихачевым, который отмечал: «...история культуры есть не только история изменений, но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии» [4, с. 26]. С точки зрения Дмитрия Сергеевича, воспроизводство традиции предполагает ее творческое освоение и интерпретацию: «...простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» [5, с. 488–489].

В Азербайджане, который имеет достаточно сильные традиционные культурогенетические основы, в настоящее время происходят ярко выраженные инновационные процессы (впрочем, как и во всем мире, что связано с глобализацией). В такой ситуации встает выбор – как культуре самосохраняться, но не консервироваться и не архаизироваться, а, оберегая свои основы, обновляться и двигаться вперед. В данном случае необходимо отметить, что под традиционными основами культуры мы подразумеваем не только фольклорный материал для этнографических экспедиций и музеев, а древние художественные традиции, которые живы до сих пор и оформляют весь образ жизни, являясь «маркерами» национальной идентичности.

Традиционные компоненты культуры Азербайджана сохраняются достаточно устойчиво, но кроме того они приобретают и новое звучание. Один из образцов удачного сочетания новых художественных веяний и традиционных основ культуры можно рассмотреть на примере искусства в современном Азербайджане. В частности, в изобразительном искусстве достаточно эффективно сохраняются традиционные образы культу-

ры, при этом получающие некоторое преломление и обновление в контексте современных художественных веяний – «традиционный геном» культуры в данном случае не утрачивается.

Вошедшие в «золотой фонд» советского искусства работы Таира Салахова, Тогрула Нариманбекова, Саттара Бахлулзаде, Эльмиры Шахтахтинской, а также видных представителей апшеронской школы – Мирзы Мирджавадова, Пинхоса Сабса, Расима Бабаева, Кямаля Ахмедова составляют основу художественной культуры современного Азербайджана. В творчестве этих живописцев сформировались черты нового азербайджанского искусства, его пластическая и колористическая основа, со свойственными ему фольклорными темами, цветовой эмоциональностью, внутренней силой и свободой от академических и идеологических рамок [8, с. 15]. В работах сквозной линией проходит родной Апшерон, который объединяет всех вышеперечисленных и современных деятелей культуры Азербайджана. Воспетые ими виноград, песок, гранаты, древняя архитектура и наскальные рисунки Апшеронского полуострова, Каспий и «черное золото» стали характерными образами в азербайджанском искусстве. Органично сочетаются в творчестве этих художников темы азербайджанского фольклора, народного и декоративно-прикладного искусства, монументальных росписей, книжной миниатюры.

Наследие советского периода, в котором «закодированы» образы глубокого прошлого, и сегодня является визитной карточкой страны. Так, например, в 2017 году в музее современного искусства «Эрарта» (Санкт-Петербург) была представлена выставка «Рожденные ветром Апшерона. Азербайджанские художники 1960–1980-х годов». В том же году выставка художников и скульпторов апшеронской школы была организована в Третьяковской галерее, где было представлено свыше 40 полотен и скульптур. Тогда же, в рамках Дней культуры Азербайджана в Каннах, были показаны работы Тогрула Нариманбекова под названием «Мелодия цветов», а Frank Lin Art Center (Пекин) представил персональную выставку Таира Салахова «Shine Through». Находящиеся в основе азербайджанской школы изобразительного искусства пласты народной доисламской культуры актуальны для современного поколения художников. В изданном в 2018 году фундамен-

тальном труде Российской академии наук (совместный российско-азербайджанский проект) отмечается, что «современное искусство Азербайджана, опираясь на опыт живописцев 1980-х годов, отличается разнообразием художественных начал – тягой к абстрактному мышлению, индивидуализмом в художественном мировосприятии, возрастанием интереса к классическому миниатюрному наследию, возрождением традиций в контексте современности» [1, с. 589]. Анализ развития изобразительного искусства в последние десятилетия позволяет выявить черты традиционности и национального своеобразия в творчестве художников, дизайнеров и архитекторов. Идущие из глубины веков образы традиционной национальной культуры обретают в произведениях современных авторов¹ новое содержание и новые формы воплощения. Деятели культуры и искусства, родившиеся в середине XX века, продолжают передавать апшеронские мотивы в символических образах, близких кубизму и экспрессионизму. Так, к примеру, пейзажные полотна пишущего в авангардной, урбанистической манере Алтая Садыхзаде, на которых изображены мотивы Баку, ландшафт апшеронского полуострова, женские образы, представляют большой интерес, так же как и его инсталляции в стиле современного поп-арта [1, с. 590].

Художник в создаваемых им формах отображает характерные, традиционные особенности определенной культуры, носителем которой он является, а также воплощает подсознательные образы, сложившиеся за века мифы и архетипы. Его мышление отличается умением синтезировать традиционное начало и современные черты. Как отмечает кандидат культурологии И. В. Воронова, данный «подход к концептуализации творчества является характерным для формирования усложненной структуры произведений искусства» [2, с. 40–41]. В таком случае приходится применять дешифровку художественного языка, что требует подготовки, в виде визуального опыта или обращения к первоисточнику через символы и коды.

¹ Полотна Ф. Халилова, А. Ибрагимова, А. Гусейнова, А. Садыхзаде, Н. Рахманова, А. Гаджиева, Н. Бейкишиева, Дж. Гусейнова, М. Агабекова, Р. Мурадова, Ф. Фарзалиева, Ф. Рахманова, Г. Ахвердиева, А. Амирова, Б. Ахвердиева, скульптуры Фазиля Наджафова.

В данном контексте особое внимание необходимо уделить работам Сабира Чопуруглу, написанные руками и «краской XXI века» – нефтью, в которых он воссоздает историю, фольклор и духовные ценности народа. Перед зрителем предстает «панорама старых нефтяных промыслов, устойчиво присутствующая в подавляющем большинстве его работ... караван, состоящий из верблюдов и наложниц... что в целом выстраивает ассоциативный ряд: нефтедобыча – торговля – Шелковый путь – процветание» [6].

Апшеронская школа была первой, представившей новые художественные тенденции. Важной особенностью является то, что в отличие от творцов авангардного искусства в Европе, азербайджанские художники не отворачивались от классической живописи (от традиционных образов и тем), а рассматривали ее как актуальное средство художественного выражения. Эта тенденция прослеживается и сегодня. С 2000 года молодая республика все больше ищет новые способы выражения и стили и пытается догнать европейские художественные движения последних десятилетий. До сих пор едва известные концептуальное искусство, перформанс и видеоарт все чаще начинают выходить на местную художественную сцену.

Начиная с 2007 года все большее число азербайджанских художников демонстрируют свои работы за пределами своей страны и одновременно представляют современный образ Азербайджана остальному миру. Работы Ф. Расулова, Н. Наджафова, Ф. Ахмеда, Р. Алакбарова, О. Гусейнова, Г. Хагверди, М. Амирова, Э. Алимйрзоева, Б. Халилова, С. Шихлинской, Е. Ахвердиевой, Р. Бабаева, О. Гусейнова и других выставляются на зарубежных экспозициях, в том числе и на Венецианских биеннале, в которых азербайджанские художники принимают участие с 2007 года. Ключевой идеей азербайджанского павильона 2009 года и последующих выставок явилась современная трактовка национальной художественной традиции, в основе которой – средневековая миниатюра и ковровый узор. На 55-й Венецианской биеннале обращают на себя внимание инсталляции Фариды Расулова и Рашада Алакбарова. Фарид Расулов создает инсталляции, скульптуры, фотографии и картины, в которых современность «играет» с визуальными элементами прошлого, к примеру,

его инсталляция, где сочетаются бетон и шебеке (витраж XVIII века, встречающийся в г. Шеки). Рашад Алакбаров, также прибегающий к форме инсталляции, затронул тему развития азербайджанского алфавита, который в XX веке претерпел много изменений. В его работе висящие под потолком слова, написанные арабской вязью, кириллицей и латиницей, такие как «память», «привычка», под определенным углом превращаются в древнее изречение «И это пройдет» [3].

57-я Венецианская биеннале наиболее ярко и полно отобразила самобытность азербайджанской культуры сквозь призму изобразительного искусства, в которой традиционные национальные формы сочетались с высокотехнологичными цифровыми инсталляциями. У входа в павильон было установлено двадцать мониторов, транслировавших интервью представителей этнических меньшинств Республики, говорящих на своих родных языках. Идею единства в разнообразии дополняла антропоморфная скульптура, которая символизировала проживающие рядом различные этнические группы. Центральным объектом явилась работа Эльвина Набизаде «Сфера» – шар, сложенный из нескольких десятков музыкальных инструментов, который буквально держался в воздухе. Параллельно была представлена инсталляция из пятидесяти сазов, традиционных струнных инструментов, выстроенных в форме радуги. Таким образом, одновременно два языка – визуальный и музыкальный – знакомили зрителей с традиционной культурой Азербайджана и приобщали к ней.

Традиционный для восточной культуры ковер также является темой многих работ современных азербайджанских художников. В «Проявленном сознании» Фаига Ахмеда, одного из самых известных современных художников Азербайджана, ковер уже перестал быть предметом антиквариата, войдя в мир трехмерного пространства. В буквальном смысле, орнаменты или фигуры, запечатленные в ковре, растягиваются и выходят на поверхность, к зрителю.

С ковровой тематикой также работает Вугар Мурадов, один из признанных за пределами Республики азербайджанских живописцев. В 2017 году в музее современного искусства «Эрарта» (Санкт-Петербург) прошла его выставка под названием «Сходства», в которой были

представлены образы, геометрические фигуры традиционных карабахских, гянджинских, шемахинских и ширванских ковров. Не изменяя ни единой детали, В. Мурадов выписывает узоры ковров на холсте, а все остальное, не относящееся к сюжету, покрывает ровным нейтральным тоном. Критики отмечают новизну и одновременно сохранение традиционных принципов построения композиции.

В завершение обзора представим интересный проект азербайджанских художников «Гранат и Янардаг», осуществленный при поддержке галереи «Берлин-Баку». В экспозицию были включены работы 29 художников, графиков, скульпторов, каллиграфов, а также посвященные Азербайджану работы немецкого фотографа Себастьяна Бергера. В самом названии выставки отражены одни из основных национальных образов. Гранат, благодаря необычайно подходящему климату, является «королем фруктов» в Азербайджане. Неслучайно, «божественный плод», древневосточный символ Солнца и жизни, был внесен в проект герба Советского Азербайджана, но отклонен в 1931 году [7], возможно, как слишком «влиятельный» символ единства и процветания. Еще один национальный образ – Янардаг (букв. «горящая гора») подчеркивает уникальные природные особенности края, которые снискали Азербайджану известную метафору «земли огней» из-за нефтяных и газовых источников, выходящих на поверхность земли и воды.

Таким образом, каждая национальная культура, формируясь в специфических условиях (географических, исторических, технологических, бытовых), вырабатывает свой язык, свои культурные коды, свое специфическое видение мира, свою культурную картину мира. В Азербайджане наблюдается вполне удачное сочетание нового и традиционного в искусстве, что вполне способствует сохранению его культуры и движению по пути обновления, то есть в ногу со временем. Современное азербайджанское искусство становится отдельным культурным посланием миру, в котором раскрываются национальные особенности и культура страны. Традиция не является чем-то застывшим, а творчески пересматривается, что соответствует ее сущности, которая, как отмечал Д. С. Лихачев, заключается не в ее подражании и стилизации, а возможности нахождения «живого в старом».

Литература

1. Азербайджанцы / отв. ред. А. Мамедли, Л. Т. Соловьева. – М.: Наука, 2017. – 708 с.
2. Воронова И. В. Первообразы культуры и современное искусство // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 31–42.
3. Гуськов С. 55-я Венецианская биеннале современного искусства. «Энциклопедический дворец» [Электронный ресурс] // Moscow Art Magazine. – 2013. – № 89. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/93>.
4. Лихачёв Д. С. Избр. раб.: в 3 т. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 1. – 656 с.
5. Лихачёв Д. С. Избр. тр. по рус. и мировой культуре. – 2-е изд., перераб. и доп. / сост. и науч. ред. А. С. Запесоцкий. – СПб.: СПбГУП, 2015. – 540 с.
6. Микеладзе Г. Картины, написанные нефтью [Электронный ресурс] // Каспий. – 24.01.2016. – URL: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=36281#.XJe8x5gza01>.
7. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/04.php.
8. Хромченко С. М. Изобразительное искусство Азербайджана XX века: живопись, графика, скульптура: собр. гос. музея Востока. – М.: Гос. музей Востока, 2011. – 124 с.

References

1. *Azerbaydzantsy [The Azerbaijani]*. Ed by. A. Mamedli, L.T. Solovyeva. Moscow, Nauka Publ., 2017. 708 p. (In Russ.).
2. Voronova I.V. Pervoobrazy kul'tury i sovremennoe iskusstvo [Prototypes of culture and contemporary art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 31-42. (In Russ.).
3. Guskov S. 55-ya Venetsianskaya biennale sovremennogo iskusstva. "Entsiklopedicheskiy dvorets" [Venice Biennale of Contemporary Art. "Encyclopedic Palace"]. *Moscow Art Magazine*, 2013, no. 89. (In Russ.). Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/93>.
4. Likhachev D.S. *Izbrannye raboty: v 3 t. [Selected Works. In 3 volumes]*. Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1987, vol. 1. 656 p. (In Russ.).
5. Likhachev D.S. *Izbrannye trudy po russkoy i mirovoy kul'ture [Selected Works on Russian and World Culture]*. 2nd edit. by A.S. Zapesotsky. Saint-Petersburg, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Publ., 2015. 540 p. (In Russ.).
6. Mikeladze G. Kartiny, napisannye neft'yu [Paintings made with oil]. *Kaspiy [Caspian]*, 24.01.2016. (In Russ.). Available at: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=36281#.XJe8x5gza01>.
7. Pohlebkina V.V. *Slovar' mezhdunarodnoy simvoliki i emblematiki [Dictionary of International Symbols and Emblems]*. (In Russ.). Available at: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/04.php.
8. Khromchenko S.M. *Izobrazitel'noe iskusstvo Azerbaydzhana XX veka: zhivopis', grafika, skul'ptura: sobranie gosudarstvennogo muzeya Vostoka [Azerbaijani Art in XX Century. Paintings, Graphics, Sculpture. Collection of the state Museum of the East]*. Moscow, Gosudarstvennyy muzey Vostoka Publ., 2011. 124 p. (In Russ.).

УДК 008

ИГРА КАК СПОСОБ ПРЕОБРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Басалаев Сергей Николаевич, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sat3@mail.ru

В статье рассматривается игра как способ функционирования в культуре и возможность преобразования жизненной реальности. При рассмотрении игры как деятельности, протекающей по определенным правилам в некой сотворенной реальности со своим пространственно-временным континуумом,

раскрываются ее основные функции и необходимые условия. Игра в качестве свободной деятельности субъекта не только устанавливает связи между различными элементами бытия, но во многом преобразует их, значительно изменяя и самого играющего. Исследуется процесс сублимации как реализации неосуществившихся возможностей, а также преобразование энергий в более возвышенные, социально значимые.

Как наиболее адекватное проявление игрового начала в культуре представлена игра театральная. Указываются сходства и различия игры театральной в аспекте игры сценической и детской игры. Вскрывается феномен «образ себя» в игре как социальная роль и отмечается, что посредством игры обнаруживаются способы выхода за границы стереотипов, позволяющие значительно раздвинуть горизонты собственных убеждений. Утверждается, что в игре человек, проживая неразрешенные ситуации, может сознательно менять свое отношение к фактам, событиям и явлениям, вследствие чего происходит изменение сознания и поведения индивида. Авторы выявляют, как игра преобразует реальность, описывают условия, при нарушении которых игра прерывается. Обосновывая реальность чувств играющего, авторы отмечают важность осознанного выхода из игры.

В статье выделяется игровой элемент в культуре как основа творческого подхода к жизненным реалиям и акцентируется внимание на значении того, ради чего используется игра в качестве средства.

Ключевые слова: игра, игра сценическая, реальность, социальная роль, современная культура.

GAME AS A WAY OF TRANSFORMATION OF REALITY

Moroz Tatyana Ivanovna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology and Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Basalaev Sergey Nikolaevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sat3@mail.ru

The game as a way of functioning in a culture and possibility of transforming the life reality is considered in this article. Seeing the game as activity proceeds according to certain rules in a certain created reality with its own space-time continuum, its main functions and necessary conditions are revealed. Playing as a free activity of a subject not only establishes connections between various elements of being, but in many respects transforms them, significantly changing the player himself. We study the process of sublimation as the realization of unfulfilled opportunities, as well as the transformation of energies into more sublime, socially significant ones.

Theatre art as the most adequate manifestation of the game nature in the culture is represented. The similarities and differences of the theatre as stage playing and children's play are indicated. The phenomenon of "image of oneself" in the game as a social role is discovered and it is noted that by means of the game the boundaries of stereotypes are revealed, which makes possible to significantly expand the horizons of one's own beliefs. The fact that the game can consciously change attitude towards facts, events and phenomena because of which an individual's consciousness and behavior change is argued. The authors reveal how the game transforms reality describing the conditions in violation of which the game is interrupted. Justifying the reality of the player's feelings, the importance of a conscious exit from the game is noted.

The article highlights the game element in culture as the basis in a creative approach to life reality and focuses on the importance of what the game is used for as means.

Keywords: game, scenic game, reality, social role, modern culture.

В настоящее время изучение вопросов, связанных с раскрытием различных аспектов взаимодействия игры и социальной реальности, имеет большое значение как для понимания принципов влияния друг на друга различных художествен-

ных феноменов, так и для осознания специфики современной культуры. Театрализация, присущая современной культуре, нередко идущая вразрез с традициями воспитания театральной школы, приводит к нарушению принципа функциониро-

вания художественной культуры и разрыву акта культурной коммуникации [9]. Исследование современной игровой структуры в художественных практиках позволяет выявить тенденции динамики развития социокультурного пространства и определить состояние игровой компоненты в современной культуре, что, в свою очередь, приводит к более глубокому пониманию происходящих изменений в культуре в целом [1; 11; 14].

Игра пронизывает всю человеческую культуру и занимает важное место в ее становлении и существовании, любая инновация в культуре возникает сначала как игра. Игровая функция сложна и многогранна, игру можно рассматривать как сферу эмоционально насыщенного общения, как основу искусства, как способ раскрытия творческих способностей человека, его освобождение от социальных условностей и личных комплексов. Игра (доступная ребенку и непостижимая для ученого) – вид свободной деятельности, который существует *ради самого процесса, не порождает зависимости от результата* («я должен»). Наоборот, в чувственной установке – «я могу» – происходит настоящее выявление всей совокупности протекающих в человеке процессов взаимодействия с миром и переживания их. Особенно ярко данные процессы наблюдаются в игре актерской. Способы сценического существования актера предоставляют богатый материал для осмысления бытия человека во всей его полноте.

Традиционно игра рассматривается как разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенной прямой практической целесообразности и представляющей индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей [7, с. 252]. Как особый феномен культуры игра обладает рядом характеристик, раскрывающих ее специфику. Среди них выделяются свобода, творческий характер деятельности, эстетичность, символическое преобразование окружающего мира, наличие определенного времени и пространства, динамики их развертывания, заданность определенных правил, фиксирующих конкретный модус игры [14]. В системе культуры игра выполняет ряд функций, среди которых особо выделяется функция социализации, которая дает возможность вхождения новому поколению в человеческое сообщество посредством игры. Помимо того, «современный интерес к проблеме игрового элемента в культу-

ре обусловлен характерным для гуманитарной мысли XX века стремлением выявить глубинные до-рефлексивные основания человеческого существования, связанные с присущим лишь человеку способом переживания реальности» [7, с. 252]. М. Р. Жбанков, рассматривая данный феномен, обращает внимание на наличие в любой игре определенного соотношения двух первоначал – острого эмоционального переживания играющих и наблюдающих и рационального начала, связанного со строгим соблюдением правил игры. Благодаря чему в процессе игры возникает особое игровое пространство, которое моделирует другую реальность, – значительно дополняя повседневность, а порой и противостоя ей. В данной созданной реальности происходит не только актуализация определенных культурных норм и ценностей, но и их переосмысление. Опыт такого переосмысления, сопровождаясь особо острыми и насыщенными эмоциональными переживаниями, во многом оказывается идентичен опыту переживания жизненных событий.

Несмотря на то, что феномен игры привлекал внимание мыслителей начиная с Античности, до сих пор не существует теории, которая бы полностью его объясняла. Й. Хейзинга в своем труде «Человек играющий» определил игру как свободную деятельность, которая осознается как ненастоящая и выполняется вне повседневной жизни, без какого-либо материального интереса и пользы [12, с. 17–18]. Но эта свободная деятельность упорядочена определенными правилами и возможна лишь в намеренно организованном игровом пространстве и времени. Любая игра, по мнению автора, всегда есть *борьба за что-либо или представление чего-либо* [12, с. 24]. При этом важно, что играющие (особенно дети), находясь в выдуманной реальности, не отстраняются от окружающей повседневности. Напротив, правила, которые они устанавливают, опираются на собственный внутренний опыт игроков, культурные традиции и их осмысление.

Исследуя игровую деятельность детей, Л. С. Выготский [5] обращает внимание на важную функцию игры, которая завуалированно присутствует в дальнейшем на протяжении всей жизни человека. Эта функция складывается из двух компонентов: с одной стороны, желания, которое недостижимо в данный момент, а с другой – стремления к его немедленной реализации.

По мнению Л. С. Выготского, только в игре возможно соединение данных компонентов, поскольку в ней происходит иллюзорная реализация нереализуемых желаний в процессе настоящих переживаний. Данная функция была обозначена автором как сублимация [5, с. 184–187] (добавим, что сублимация в переводе с латыни – утончение). Реализация неосуществимых возможностей и преобразование энергий в социально значимые и возвышенные становятся возможными посредством подлинного переживания самого процесса игры.

Следует отметить, что сценические и жизненные переживания различны. Сценические переживания предполагают оснащение средствами художественной выразительности и отличаются повышенной активностью и интенсивностью. Они оказываются вторичными по отношению к жизненным переживаниям. Л. С. Выготский указывал, что в игре «ребенок плачет как пациент и радуется как играющий» [4, с. 226]. Данная формула обнаруживает сходство с известным высказыванием Е. Б. Вахтангова, раскрывающим специфику сценической игры: «вижу то, что есть, отношусь так, как задано». Детская и сценическая игра во многом сходна. Следует отметить наличие единых механизмов игры. В обоих случаях вера в «предлагаемые обстоятельства» оказывается обязательным условием возникновения игровой ситуации. Первоэлементом в игре становится роль, соответственно, включаются процессы перевоплощения, подражания, отождествления или представления себя кем-либо. В связи с этим особую значимость обретает работа воображения и фантазии. Присутствие моментов настоящего эмоционального переживания и драматизации, реализующих определенный замысел, обнаруживается как в игре актера, так и в игре ребенка.

Детской игре присуща большая естественность, непосредственность и спонтанность, чем игре сценической, которая во многом четко организована и заранее подготовлена к сценическому непосредственному существованию. В детской игре ее участники переживают собственные чувства и эмоции, в то время как актер на сцене переживает и транслирует чувства и мысли, присущие персонажу. Детской игре не требуется зритель, который становится необходимым компонентом театрального действия, поскольку все сценические события свершаются в поле его восприятия.

Детская игра разворачивается с целью развития эмоциональной сферы, освоения или обретения какого-либо навыка. Игра актера в большей степени имеет направленность на донесение до зрителя определенной мысли, заложенной автором или режиссером и получившей свое преломление сквозь призму личного опыта актера. Актерской игре присуще использование целого комплекса необходимых художественных средств с целью адекватного выражения замысла. В силу этого в сценической игре поведение актера оказывается более логичным и последовательно выверенным, а игра ребенка отличается стихийностью и спонтанностью (подробнее об этом см. [1]).

Рассуждая о реальности испытываемых чувств в игре, Л. С. Выготский [4] утверждает, что психологическим механизмом игры выступает активность воображения. Следовательно, оно обеспечивает превращение произвольных движений и намеренных действий в особые сценические формы на основе сознательно созданного образа. Так как любое построение воображения исходит из реальности, то возникший образ, обладая запасом энергии для самореализации, стремится воплотиться обратно в реальность. Актер, погрузившись в «предлагаемые обстоятельства» игрового персонажа, постигнув его логику мышления, начинает действовать с другими, отличными от его собственных, ощущениями. В результате, характер собственных намерений движения исполнителя меняется, приобретая окраску действий персонажа. Так происходит создание образа персонажа в традициях системы К. С. Станиславского: от «себя» – к образу.

Современный отечественный театральный педагог Э. Бутенко задает вопрос: от «какого себя»? Какого «себя» знает каждый из нас? [3, с. 194]. Логичным кажется ответ, что от того «Я», которое «есмы» и осознается нами «здесь и сейчас», при этом образ выступает не как психическое отображение внешнего объекта, а как «концентрированное выражение общего психического состояния» [13, с. 540] (курсив наш. – Т. М., С. Б.). Рассуждая об образе самого себя как о персоне-установке, К. Г. Юнг отмечал, что она усваивается как маска, которая соответствует сознательным намерениям человека и в то же время отвечает требованиям и представлениям социальной среды [13, с. 540–545]. С. Л. Рубинштейн обращал внимание на то, что «само слово

“личность” (лат. – *persona*) заимствовано римлянами у этрусков, первоначально означает “роль” (и до того – маску актера) <...> римлянами оно употреблялось для обозначения общественной функции лица» [10, с. 490]. Понятие «образ себя», не затрагивая традиций русской философской мысли или восточных доктрин, возможно трактовать как наличие у индивида собственной социальной маски или роли, которую он «надевает» для себя или окружающих и которая зачастую не соответствует его действительному «я» (или «Я»). Социальную роль следует рассматривать как совокупность действий и оценок, навязанных члену общества частной ситуацией социального взаимодействия, которое определяет его поведение, кажущееся ему целесообразным в данной ситуации, и помогает ему сформировать личное мнение, позицию и отношение к явлению, событию или другому человеку. В жизни человек примеряет множество таких социальных ролей.

Подобно тому, как в игре, в актерском существовании маска может быть сброшена, причем как сознательно, так и неосознанно, а взамен нее человек начинает играть другую маску согласно правилам игры. Следуя внутренним интенциям и настоящим жизненным интересам, прикрываясь маской, играющий может «оголять» свои настоящие переживания, чувства, желания и фантазии. Стремление быть самим собой (или Собой) в игре (как детской, социальной, так и сценической) приводит к органичному и непосредственному поведению в образе играемого персонажа потому, что характер движений и образ действия соответствуют глубинным потребностям человека следовать за собственным намерением, которое всегда переводится в физическую энергию. Так посредством игры происходит высвобождение затаенных чувственно-волевых импульсов самого намерения движения, которые органично переводятся в двигательные акты. Поэтому в любой настоящей игре поведение может быть очень органичным и естественно воспринимаемым, а технологически совершенное, но неорганичное сценическое существование будет всегда либо видимо, либо слышимо, либо чувствуемо.

Параллельно с телесной естественной выразительностью развивается и способность сознательного наблюдения и корректировки глубинных процессов мышления, находящих свое отражение в психофизическом поведении. Немаловажная

роль, как уже отмечалось, в этом процессе выпадает на долю воображения [8]. Чтобы возникла полнота жизненного присутствия, естественным в творческом акте видится дать свободу своей фантазии. Как подмечает К. Б. Сигов, игра оканчивается реализацией «человека возможного», в ней «человек устремлён к преодолению собственной ограниченности и скованности, к динамическому выявлению возможной полноты экзистенции» [11].

Ценность игры проявляется и в том, что сам процесс приносит радость участникам, не обремененным заданным целеполаганием на результат. Отдаваясь игре, играющий помнит об условности игровой ситуации. С утратой данного памятования игра оканчивается и вступает в силу реальная жизненная ситуация. Поэтому человек может играть какую-либо роль, подлинно переживая чувства, испытывая эмоциональные состояния, связанные с предлагаемыми обстоятельствами и событиями, свершающимися в избранной им роли. При этом играющий одновременно может наблюдать за самим процессом игры, становясь зрителем. Игровая ситуация создает уникальную возможность быть тем, кого играют, тем, кто играет, и тем, кто смотрит [6]. Существование в этих трех ипостасях позволяет человеку получить эстетическое удовольствие и радость от процесса игры и обрести ощущение полноты бытия. Утрата одной из трех составляющих, а также чрезмерное погружение в любую из них, приводят к тому, что игра прерывается, утрачивается эстетическая компонента, исчезает принцип удовольствия от игры. Это, в свою очередь, влечет за собой ситуацию, когда страдания «ролей» переходят непосредственно к играющему, либо созерцательная отстраненность перерастает в равнодушие. Нарушение вышеуказанного триединства приводит к стиранию грани между условностью игры и жизненными реалиями, а играющий *расстраи*вается.

Выполняя весь комплекс правил, связанных с погружением в роль, и получая удовольствие от игры, как это было в детстве, необходимо уметь полностью заканчивать игру [2]. Если игра начинается с мысленного преобразования реальной жизненной ситуации в реальную воображаемую, то заканчивается игра тогда, когда реализованы подсознательные желания и фантазии, а внутренний опыт пополнен теми переживаниями, которых играющий не смог найти в своей реальной жизни.

Игра, по мнению М. Р. Жбанкова, обладает ценностью в силу наличия в ней «элемента творческого поиска, высвобождающего сознание из-под гнета стереотипов, она способствует построению вероятностных моделей исследуемых явлений, конструированию новых художественных или философских систем или просто спонтанному самовыражению индивида. Любая инновация в культуре первоначально возникает как своеобразная игра смыслами и значениями, как нетривиальное осмысление наличного культурного материала и попытка выявить варианты его дальнейшей эволюции» [7, с. 252]. Но Й. Хейзинга отмечает, что игровой элемент культуры все чаще нивелируется и отходит на второй план, в современном обществе для «вечного принципа игры» практически нет места. Согласно его мысли, подобная тенденция свидетельствует о потере современным человеческим сообществом духовного начала. Вместе с тем не менее опасным является чрезмерное увлечение игрой, поскольку она может быть использована в антигуманных целях. Мыслитель акцентирует внимание на том, что «из заколдованного круга игры человеческий дух может освободиться, только направив взгляд на самое наивысшее» [12, с. 239].

Таким образом, рассмотрев феномен игры в целом и актерской игры в частности, выявив сходства и различия между ними, напомним, что мотивом актерской игры в любой роли является стремление к немедленной реализации своих не

достижимых в данный момент желания, хотения, знания, и это возможно только в игре. Именно в ней происходит иллюзорная реализация нереализуемых желаний игрового персонажа в процессе настоящих переживаний. Все события роли случаются с играющим и отражаются на его психофизическом состоянии, при полном его понимании условности происходящего. То есть играющий одновременно является ролью, актером, проживающим эту роль, и зрителем игры.

Помня о том, что игра есть не обязанность, а удовольствие, играющий обманывает себя и позволяет себе всецело увлечься процессом, испытывая разнообразные подлинные переживания, включая и негативные. Поведение человека в жизненных ситуациях нередко определяется наличием нереализованных желаний, существующих в качестве особых психологических комплексов. Проживая их в игре, посредством трансформации отношения к фактам, событиям и явлениям, человек меняет собственное сознание и поведение. Условная реальность игры, начиная с самого раннего детства, путем творческого усовершенствования способствует дополнению и преобразению нашей повседневности. При этом особое значение обретает вопрос: ради чего используется нами игра, являясь мощным средством трансформации личности. И не менее важным является осознание того, где заканчивается игра и начинается... другая игра.

Литература

1. Басалаев С. Н. Системная интерпретация сценического общения // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2018. – Вып. 29. – С. 43–62.
2. Басалаев С. Н. От игровой природы театра к жизненной реальности. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 243 с.
3. Бутенко Э. Н. Имитационная теория сценического перевоплощения. – М.: Прикосновение, 2004. – 271 с.
4. Выготский Л. С. Психология развития ребенка. – М.: Эксмо, 2003. – 512 с.
5. Выготский Л. С. Психология. – М.: Эксмо-Пресс, 2011. – 1008 с.
6. Демчог В. Самоосвобождающаяся игра [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bronnikov.kiev.ua/book_2_16.php (дата обращения: 17.05.2019).
7. Жбанков М. Р. Игра // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
8. Прокопова Н. Л., Заурска М. Управляющая роль воображения как основа оригинальности и эффективности речевых театрально-педагогических технологий // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 181–191.
9. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Тенденция развлекательности в культуре постсоветского периода: актуализация комедий зарубежных авторов (на мат-ле театров Кузбасса) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 13–20.
10. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002. – 720 с.
11. Сигов К. Б. Человек вне игры и человек играющий. Введение в философию игры // Филос. и социол. мысль. – 1990. – № 4. – С. 31–47.

12. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек Играющий. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
13. Юнг К. Г. Психологические типы. – М.: АСТ: Университетская книга, 1998. – 720 с.
14. Яковлева Е. Л. Игра – уникальный феномен культуры // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2010. – № 7 (113). – С. 150–155.

References

1. Basalaev S.N. Sistemnaya interpretatsiya stsenicheskogo obshcheniya [System interpretation of scenic communication]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural science and art criticism], 2018, no. 29, pp. 43-62. (In Russ.).
2. Basalaev S.N. *Ot igrovoy prirody teatra k zhiznennoy real'nosti: monografiya* [From the game nature of theater to vital reality]. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 243 p. (In Russ.).
3. Butenko E.N. *Imitatsionnaya teoriya stsenicheskogo perevoploshcheniya* [Imitating theory of scenic transformation]. Moscow, Prikosnovenie Publ., 2004. 271 p. (In Russ.).
4. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya razvitiya rebenka* [Psychology of development of the child]. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 512 p. (In Russ.).
5. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya* [Psychology]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2011. 1008 p. (In Russ.).
6. Demchog V. *Samoosvobozhdayushchayasya igra* [The self-released game]. (In Russ.). Available at: http://www.bronnikov.kiev.ua/book_2_16.php (accessed 17.05.2019).
7. Zhbakov M.R. *Igra* [Game]. *Noveyshiye filosofskiy slovar'* [Latest philosophical dictionary]. Mins, Izd. V.M. Skakun, 1998. 896 p. (In Russ.).
8. Prokopova N.L., Zaorskaya M. Upravlyayushchaya rol' voobrazheniya kak osnova original'nosti i effektivnosti rechevykh teatral'no-pedagogicheskikh tekhnologiy [The operating imagination role as a basis of originality and efficiency of speech theatrical and pedagogical technologies]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 42, pp. 181-191. (In Russ.).
9. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Tendentsiya razvlekatel'nosti v kul'ture postsovet'skogo perioda: aktualizatsiya komediy zarubezhnykh avtorov (na materiale teatrov Kuzbassa) [Tendence of entertainment in the culture of the Post-Soviet period: updating of comedies of foreign authors (on material of theaters of Kuzbass)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 47, pp. 13-20. (In Russ.).
10. Rubinshteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii* [Fundamentals of the general psychology]. St. Petersburg, Piter Publ., 2002. 720 p. (In Russ.).
11. Sigov K.B. Chelovek vne igry i chelovek igrayushchiy. Vvedenie v filosofiyu igry [People off side and person player. Introduction to game philosophy. Philosophical and sociological thought]. *Filosofskaya i sotsiologicheskaya mysl'* [Philosophical and sociological thought], 1990, no. 4, pp. 31-47. (In Russ.).
12. Heyzinga Y. *Homo ludens. Chelovek Igrayushchiy. V teni zavtrashnego dnya* [Homo ludens. Person playing in a shadow of tomorrow]. Moscow, Progress Publ., 1992. 464 p. (In Russ.).
13. Yung K.G. *Psikhologicheskie tipy* [Psychological types]. Moscow, AST Publ., University book Publ., 1998. 720 p. (In Russ.).
14. Yakovleva E.L. *Igra unikal'nyy fenomen kul'tury* [Game unique phenomenon of culture]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University], 2010, no. 7 (113), pp. 150-155. (In Russ.).

УДК 930.85

БОЖЕСТВЕННЫЕ БЛИЗНЕЦЫ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АРХЕТИПА

Куприянова Елена Владиславовна, кандидат исторических наук, директор Учебно-научного центра изучения проблем природы и человека, Челябинский государственный университет (г. Челябинск, РФ). E-mail: dzdan@mail.ru

Происхождение архетипов в человеческой культуре до сих пор не имеет точного объяснения. В статье рассматривается история архетипического образа божественных близнецов – одного из часто

встречающихся в мировой культуре мифологических образов. Цель работы – проследить проявления архетипа от древности до современности, предложить собственную концепцию его возникновения. В исследовании собрана информация о проявлении этого образа в древней и традиционной культуре, мифологии, систематизированы различные версии его происхождения, выделены общие черты – «ядро мифа», выявлены соответствия этим характеристикам проявлений архетипа в современной культуре, проанализировано восприятие образа близнецов современным массовым сознанием, искусством, литературой. Исторические работы, касающиеся изучения близнецных мифов, делятся на две группы: исследования на широком материале и изучение мифов отдельных народов. Среди версий происхождения особого отношения к близнецам – изначальный страх человека перед рождением двойни, обожествление их как символа плодородия, появление дуально-фратриальной организации общества и др. Изучение близнецной мифологии показывает, что основной чертой героев является их антитетичность. Среди общих черт близнецных мифов всех народов выделены их принадлежность разным мирам, мотив двойного отцовства (связь с тотемом, богами, духами), связь с мифами о начале (близнецы – прародители вселенной, человечества, народа). Истоки этого архетипа находятся в глубокой древности – моменте, когда человек осознал себя как личность, свое отличие от других и стал воспринимать мир как сумму дуальных противоположностей. В качестве отражения в массовом сознании (как древнем, так и современном) зафиксировано обожествление реальных близнецных пар, наделение их магическими свойствами. Результаты исследования показывают, что рождение архетипа близнецов было обусловлено не столько культурными реалиями отдельных человеческих коллективов, сколько другими факторами, общими для всего человечества. К ним можно отнести развитие рефлексивного мышления, усложнение человеческой психики в процессе выделения *Homo sapiens* из мира природы, появление образного мышления и способности делать из реальных явлений живой природы символы (в частности, из факта рождения биологических близнецов – символ антитезы).

Ключевые слова: архетип, божественные близнецы, мифология, традиционное мышление, двойничество, антитеза.

THE DIVINE TWINS: THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE ARCHETYPE

Kupriyanova Elena Vladislavovna, PhD in History, Director of Scientific and Educational Center for Research on the Problems of Nature and Man, Chelyabinsk State University (Chelyabinsk, Russian Federation).
E-mail: dzdan@mail.ru

This article is about searching the history of the archetype Divine Twins, one of the most common mythological images in the world culture. The aim of the study is to trace the appearance of this archetype from ancient to modern times, to offer the conception of its origin. The paper contains information about the occurrences of this image in ancient traditional culture, mythology. Historical works concerning the study of the twin cults are divided into two groups: research of a common material and study of myths of different nations. Among the versions of the special relation to twins is the primordial fear of a man for a birth of twins, the deification of twins as a symbol of fertility, the emergence of dual phraternal organization, etc. The study of mythology shows that the main feature of characters is their antithesis. The common features of the twin cults of all nations are their belonging to different worlds, the motif of dual paternity (relationship with the totem, gods, spirits), communication with the myths of the beginning (twin was the father of the universe, man, nation). The origin of this archetype was in ancient times: it is a moment when a man realized himself as a person, his difference from others and began to perceive the world as a sum of dual opposites. As a reflection in the mass consciousness (both ancient and modern), the deification of real twin pairs, giving them magical properties is recorded. The results of the study show that the appearance of the twin archetype was caused not by cultural reality of each man collective, but by different factors: reflective thinking complication of the

human psyche in the process of isolation of Homo Sapiens from the nature, the emergence of creative thinking and the ability to give real phenomena of wildlife symbolic value (for example the fact of birth of biological twins to perceive as a symbol of antithesis).

Keywords: archetype, Divine Twins, mythology, traditional intellection, duplicity, antithesis.

Введение

Так называемые «архетипические образы», как одни из базовых элементов человеческой культуры, формирующие ее с глубокой древности до современности, являются предметом анализа этнографов, культурологов, социологов. Их изучение никогда не теряет актуальность, поскольку они заложены в базовых моделях человеческого поведения, определяющих развитие общества; их можно найти в совершенно неожиданных, новых явлениях цивилизации. Но до сих пор в науке не сложилось единого представления об их происхождении. Более того, со времен введения этого термина в научный оборот не существует даже универсального определения термина «архетип». М. Элиаде писал: «Для Юнга, как известно, архетипы – это структуры коллективного бессознательного... Я употребляю понятие “архетип”... как синоним к “образцам для подражания” и “парадигмам”, то есть, в конечном счете, в августиновском смысле» [22, с. 30]. В. И. Постовалова считает причинами существования «бродячих сюжетов» объективность отражаемого мира, объективные особенности формирования познавательных способностей человека и то, что картины мира проясняют первичные интуиции человека о мире, из которых произрастают систематические построения в науке, философии, религии [17, с. 69].

В данной работе представлена попытка подойти к проблеме происхождения архетипических образов в культуре не с общих позиций, а с другой стороны: рассмотреть возникновение конкретного архетипического образа. В качестве объекта исследования нами был выбран образ близнецов, имеющий разнообразные проявления в человеческой культуре с дописменной древности до настоящего времени. К самым ранним проявлениям этого архетипического образа относятся близнецные культы и мифы, демонстрирующие особое отношение к близнецам (архетип божественных близнецов), затем отражение этих культов мы видим в литературе, изобразительном искусстве, наконец, в фильмах, рекламе и других элементах современного творчества.

Цель исследования – проследить проявления архетипа божественных близнецов от древности до современности, предложить собственную концепцию его возникновения. В задачи исследования входил сбор информации о проявлении этого образа в различных аспектах мировой культуры, систематизация различных версий его происхождения, выделение общих черт («ядра мифа»), поиск соответствия этим характеристикам проявлений архетипа в современной культуре. В основу общей научной методологии были положены методы анализа и синтеза данных. На уровне конкретных методик использовались сравнительно-исторический, структурно-функциональный методы, метод этнографических параллелей, метод моделирования.

Близнецные культы в традиционных обществах. Концепции происхождения образа божественных близнецов

Так мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам: что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю, уже рассказанную.

Умберто Эко.

Заметки на полях «Имени Розы»

Исследования, касающиеся мифологемы божественных близнецов, были условно разделены нами на две группы. К первой относятся работы, рассматривающие проблему с привлечением обширного спектра этнографических материалов. Наиболее известным и фундаментальным трудом среди них является исследование А. М. Золотарева, связавшего появление мифов о близнецах – культурных героях в древних мифологиях с возникновением дуально-фратриальной организации племени [7]. Основание фратрий приписывается двум близнецам-первопредкам, мир в первобытном сознании расщепляется на ряд явлений и их противоположности (день – ночь, мужское – женское и т. д.), которые становятся

принадлежностью разных фратрий. Э. Б. Тайлор связывал образы близнецов-антагонистов с концепцией о добром и злом божествах, которая соединилась с первобытными натуралистическими представлениями (к примеру, о смене дня и ночи) [18, с. 431–433, 435].

Во вторую группу входят исследования, касающиеся близнецной мифологии отдельных народов и языковых семей (работы В. Тэрнера о близнецах у ндебу [19], Л. Штернберга о китайских культах близнецов [21], многочисленные исследования индоевропейских близнецных культов [24; 26–29] и др.

Некоторые исследователи пытаются найти объяснение происхождению образа божественных близнецов, исходя не из теологических представлений древних, а из естественного природно-обусловленного отношения людей к реальным близнецам и самому факту их рождения. Так, одни ученые полагают, что рождение близнецов у женщины считалось свидетельством плодovitости и связывалось с культами плодородия [21]; согласно другому мнению, оно вызывало у людей испуг и недоумение, так как подобная плодovitость считалась неестественной, ненужной и чрезмерной [19, с. 137].

Исследования близнецных мифов в западной индоевропеистике выявляют интересную семантику, часто скрытую или «зашифрованную» в мифах о божественных близнецах. Согласно концепции Ж. Дюмезиля, разделившего древнее индоевропейское общество функционально на три сословия – жрецы (сакральная функция), правящая элита (военная функция) и крестьяне (производственная функция), – божественные близнецы олицетворяют собой третью функцию (производство материальных благ) и имеют отношение к культам плодородия [6]. С. Викандер подверг отдельному рассмотрению образ индийских близнецов Ашвинов. Соотнеся их с героями эпоса Махабхарата, близнецами Nakula и Sahadeva, ученый пришел к выводу об изначальном диаметрально различии индийских близнецов. По его мнению, один из них символизирует военную функцию, другой – производственную [28, р. 66–96]. Д. Уорд, развив эту идею, проанализировал другие индоевропейские близнецные пары и пришел к выводу о том, что эти свойства характерны не только для индийских, но и для

всех индоевропейских близнецов, хотя зачастую об этом не говорится в мифах напрямую, а устанавливается лишь косвенными свидетельствами. Один из них обладает злобным характером, ассоциируется с мечом, боевым конем, другой имеет характер мягкий, связывается с плугом, лошастью земледельца и пр. [27, р. 202].

Божественные близнецы: рождение архетипа

...потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет...

Умберто Эко.

Заметки на полях «Имени Розы»

Рассмотрев многочисленные версии происхождения близнецного мифа, нетрудно заметить, что для большинства исследователей основной сущностной характеристикой мифологических близнецов является их антитетичность. Символика образа близнецов как обозначения антитезы приводит нас к современной теории бинаризма, на которой базируется традиционный структурализм. Так, например, описание картины мира любого народа может быть представлено через перечисление бинарных оппозиций, существующих в данной культуре.

Можно проиллюстрировать отношение структуралистов к близнецному мифу, приведя взгляды К. Леви-Стросса, классика структурализма, на происхождение тотемизма. Цитируя Жан-Жака Руссо, он замечает: «Глобальное постижение людей и животных как чувственных существ, на чем и основывается их отождествление, приводит к осознанию оппозиций: сначала между логическими качествами, мыслимыми как составные части поля, а затем, внутри поля, между “человеческим” и “не-человеческим”» [14, с. 106].

В настоящее время бинаризм оказывается в некоторых теориях тесно связанным с проблемой функциональной межполушарной асимметрии мозга; ряд исследователей склонны видеть причиной восприятия мира человеком через цепочку антитез проявление различных функций и когнитивных стилей полушарий мозга [9]. Так или иначе, в основе человеческого мышления изначально заложен принцип рефлексивности. Иллюстрацией к нему могут служить представления племени коги из Сьерра-Невады о том, что

добро существует только потому, что зло активно, а если оно исчезнет, то тоже произойдет и с добром [22, с. 212]. Примерно об этом говорит и булгаковский Воланд Левию Матвею: «...что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?». Подобное восприятие мира открыло перед человечеством идею, что все имеет своего нематериального двойника, а вещи, не имеющие видимых антагонистов, очевидно, имеют двойников в тонком мире. С самого начала в человеческом сознании оказывается заложенным понятие о небесных архетипах. «Все, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”, иначе говоря, ему недостает реальности» [22, с. 55].

Таким образом, все явления воспринимаются человеком относительно него самого, человек – мерило всех вещей, и это характеристика *homo sapiens* как биологического вида. Однако, вероятно, появлению такого восприятия предшествовало осознание человеком собственного существования. Человек стал человеком тогда, когда увидел себя со стороны, *узнал свой образ в отражении*.

Известно, что животные воспринимают свое отражение в зеркале как собрата: рыбка-петушок атакует своего двойника, волнистый попугайчик кормит изображение в зеркале. От момента зачатия до рождения человек повторяет в своем развитии все ступени эволюции животных, детство же человека принято ассоциировать с детством человечества. Как показывают исследования психологов, в развитии ребенка личному местоимению *Я* предшествует осознание своего тела – как бы отражение в зеркале [9, с. 458–467]. Маленькие дети далеко не сразу узнают себя в зеркале, пример этому – известная сказка Лилиан Муур «Крошка Енот и Тот, кто сидит в пруду». Появление способности ассоциировать себя со своим отражением – один из важнейших этапов самоосознания и выделения человека из животного мира (очевидно, это и имел в виду Я. Беме, говоря о том, что грех Адама состоит в присвоении себе способности отражаться в зеркале – привилегии божества (см. [23, с. 35])). Но в то же время здесь должна таиться неразрешимая загадка для первобытного разума, не знакомого с законами отражения света: каким образом изображение является копией и в то же время совершенно самостоятельно, где живет зеркальный двойник (ведь зеркалами

для первых людей являлись глади водоемов, отражающие целый мир).

Подобные мысли до сих пор посещают человека. Героиня рассказа Ясунари Кавабата «Отраженная Луна» «неожиданно сделала странное открытие: оказывается, свое лицо можно увидеть только в зеркале, а без него никак не обойтись. Теперь она каждый день разглядывала и трогала свое лицо, точно и вправду веря, что лицо в зеркале, собственно, и есть ее лицо, видимое без посредства зеркала. Но для чего бог создал человека так, чтобы он сам не мог видеть своего лица?» [13, с. 32].

Первой антитезой, родившейся в сознании человека, был его собственный двойник. Человек и его двойник существовали в разных мирах, противостоящих друг другу, и двойник навеки стал олицетворением этого враждебного и непонятного мира. Очевидно, реальные близнецы воспринимались первыми людьми как воплощенное существование в одном мире человека и его двойника из другого мира. Косвенным подтверждением может служить исследование Дж. Пухвела, который, разбирая этимологию индоевропейского слова *близнец*, отмечает, что лингвистическую пару этому слову составляет слово *человек* [25, р. 286–287]. В России, в Смоленской губернии, существовало поверье, что если женщина будет качать пустую зыбку, у нее родится двойня. В то же время в Архангельской губернии считалось, что у женщины, качающей пустую зыбку, вскоре умрет ее ребенок и родится новый [16, с. 24, 147]. Эти представления, вероятно, означают, что, качая пустую зыбку, женщина как бы провоцирует рождение на свет «двойника» ребенка из другого мира.

Этим можно объяснить страх, который близнецы вызывали у первобытных народов. Не в силах решить, кто же из двоих человек, люди часто умерщвляли одного или обоих близнецов. В. Тэрнер сообщает, что, по представлениям многих африканских народов, для детей, рожденных одними родами, в общине существует только одна социальная ячейка, которую они могут занять [19, с. 137]. Став символом антитезы, реальные близнецы породили мифологему божественных близнецов, которая воплощает в себе восприятие человеком мира как системы бинарных оппозиций.

Здесь необходимо остановиться на вопросе о поле «изначальной» мифологической близнецной пары. Большинство мифов повествует либо о разнополых близнецах, либо о мужской паре. Думается, что ассоциации с «двойником» могли возникнуть только при взгляде на «идентичных» близнецов, то есть гомозиготных, однополых. Затем, в процессе становления представлений о близнецах как воплощении антитезы, в эту схему был включен образ разнополой близнецной пары. Универсальность оппозиции *мужское/женское*, наглядно воплощенной в природе и в самом роде человеческом, была быстро осознана и положила начало дальнейшей сексуализации космоса: с этой точки зрения начинают рассматриваться объекты, явления, действия, с полом прямо никак не связанные. Оппозиция *мужское/женское* обладает некоей самодостаточностью, что позволяет рассматривать ее как свернутую серию других противопоставлений: *жизнь/смерть, верх/низ, сухое/мокрое, твердое/мягкое* и т. п.

В архетипе близнецов воплощаются и сливаются представления об одинаковости/двойничестве и разности (в том числе разнополости). Думается, что вопрос о поле близнецов не является определяющим, так как по сути своей даже образы однополых пар заключают в себе концепт разнополости. Выше уже упоминалось о связи у индоевропейцев оппозиции *мужское/женское* и культов плодородия с мифами об однополых близнецах. Тема о легкости половых трансформаций мифологических близнецов затронута в работе Л. А. Абрамяна¹.

Мифологема близнецов воплощает в себе основополагающий принцип восприятия мира. Здесь можно согласиться со структуралистами, утверждающими структуру, основанную на бинарных оппозициях, в основе любого явления, однако это справедливо лишь к явлениям антропогенным. Постмодернистское восприятие мира как хаоса представляется более объективным, а все попытки увидеть четкую иерархизированную структуру в явлениях, не относящихся к человеческой культуре, можно классифицировать

¹ Например, у мункан существует миф о том, как один из братьев-близнецов, пока другой спал, сделал из него женщину и сочетался с ней браком, от которого произошли люди [1, с. 27].

как все то же стремление человека «окультурить» окружающее пространство. Примерно так первобытное мышление противопоставляло Луну и Солнце, в реальности относящихся к различным категориям небесных тел. Бинарные оппозиции, воплощаемые близнецами в традиционном сознании, также зачастую противоречат здравому смыслу современного человека. Так, например, один из литовских божественных близнецов – старший, другой – молодой [10, с. 154], а близнецы у кельтов воплощают в себе противопоставления «отец – сын» [29, р. 83].

Основные черты близнецного мифа

Подсказанное или развившееся благодаря зеркалам, воде и близнецам понятие двойника есть у многих народов.

Борхес Х. Л. Бестиарий

Семантическая неисчерпаемость мифологемы исключает однозначную трактовку близнецной символики даже в рамках одной культурной традиции. Исходя из предложенной гипотезы происхождения архетипа, можно выделить в близнецных мифах несколько повторяющихся мотивов.

1. Принадлежность близнецов разным мирам

В зависимости от ступени развития мифологического мышления, можно выделить несколько уровней осмысления данного аспекта в религиях разных народов, хотя отголоски ранних идей являются и в более зрелых религиях.

а) Связь близнецов с тотемом

Идея связи близнецов с тотемом характерна, прежде всего, для низших ступеней развития мифологического мышления и на этом уровне выделяется почти у всех народов. У нивхов мать близнецов хоронила в медвежьей клетке, у африканских йоруба братом близнецов считалась обезьяна, у дан – черная змея [8, с. 175], нуэры считали близнецов птицами [14, с. 91]. В работе А. М. Золотарева [7] отмечается, что у племен, имевших фратриальную систему, каждая из фратрий, связанных с мифологическими близнецами-основателями, имела свой тотем.

В мифологии индоевропейских народов эту связь можно установить косвенным путем. К от-

голоскам подобных представлений можно отнести миф о Ромуле и Реме, вскормленных волчицей. Еще один пример: К. Скотт Литтлтон в своей работе доказывает идентичность героев «Иллиады» Париса и Гектора индоевропейским диоскурическим парам [26, р. 234–236]. Парис же, как следует из сказания, был отлучен от родителей в раннем возрасте и вскормлен медведицей.

Самой характерной чертой, не укрывшейся от глаз многочисленных исследователей, является связь индоевропейских божественных близнецов с лошадьми. Эта связь присутствует у всех сколько-нибудь значимых близнецных пар: индийских Ашвинов (от индийского *aśva* – конь), греческих Диоскуров и Молионидов, литовских близнецов – сыновей верховного бога, русских покровителей скота, святых Козьмы и Демьяна, а также, как следует из русской иконописной традиции, и других славянских христианских пар святых – Фрола и Лавра, Бориса и Глеба [5] и пр. Версий о ее происхождении высказано немало, как то: ассоциация близнецов, как сыновей верховного бога (Солнца), с солнечной колесницей и несущими ее конями, или связь близнецов с противостоянием социальных слоев индоевропейского общества – воинов и производителей, выражающаяся в противопоставлении – боевой конь и лошадь земледельца и др.

Можно предположить, что представления о связи близнецов с лошастью зародились в более раннее время и относятся к разряду именно тотемистических верований. Одомашнивание лошади и ее использование для передвижения по просторам степи явилось важнейшим событием и не могло не отразиться в мифологическом сознании протоиндоевропейцев. Недаром конь, по индоевропейским источникам, занимает высшее положение в иерархии жертвенных животных. Конь у индоевропейцев – это брат человека, его двойник в животном мире. В верованиях различных индоевропейских народов можно обнаружить отголоски представлений о коне как о существе, имеющем душу. В древнеиндийском ритуале *ашвамедхи* постулируется сексуальная связь коня и человека для умножения материальных благ. Во многих индоевропейских религиях можно найти сюжеты с игрой-подменой: конь – человек, человек – конь. Так, сакрализация лошади, с наложением ее на более древнюю мифологию

близнецов, привела к появлению образа индоевропейских близнецов-всадников/колесничих.

Еще один факт, позволяющий связать образ коня с близнечными культами, – двойственная символика солнечной лошади, о которой говорил Н. Я. Марр: «С одной стороны – заря-лошадь – восходящее солнце, с другой стороны – лошадь – заходящее солнце, символ загробного мира, самой смерти» (см. [2, с. 128]). Здесь же говорится о борьбе этих двух коней-антагонистов (черного и светлого) – ипостасей дня и ночи, смерти и жизни.

б) Связь близнецов с духами

Если связь близнецов с тотемом касалась как мифологических персонажей, так и реальных близнецов, то представления об их связи с духами касаются, прежде всего, реальных детей, в качестве объяснения их появления на свет (отцом одного из детей считался дух, как в первом случае – животное-тотем). В Дагомее близнецов считали сыновьями лесных духов, к которым они возвращались после смерти [8, с. 176]. Похожие представления находим у индоевропейцев, в частности северных кафиров: существует поверье о демонах *юш*, враждебных человеку, но есть истории о браках людей и демонов; демон может дать бездетной женщине лекарство, благодаря которому рождаются близнецы, одного из которых полагается отдать ему [12, с. 62]. В европейских волшебных сказках встречается сюжет о том, как бездетный человек встречает черта, который предсказывает ему рождение близнецов, но за это требует отдать ему одного ребенка по достижении совершеннолетия.

в) Связь близнецов с верховным божеством

Мотив двойного отцовства мифологических близнецов давно отмечен исследователями, он характерен для близнечных культов как примитивных, так и более развитых народов. Д. Уорд приводит пример из мифологии бразильских индейцев апапокува, в пантеоне которых присутствует близнечная пара, одним из отцов которой было верховное божество, другим – рядовой бог. У греков отцом Полидевка считался Зевс, а отцом Кастора – Тиндареос [27, р. 196], они же считали отцами сиамских близнецов Молионидов человека Актора и бога Посейдона [3, с. 42].

Таким образом, мотив двойного отцовства, символизирующий принадлежность близнецов

разным мирам – миру людей и миру природы (богов, духов и пр.), был предназначен для объяснения другого неотъемлемого аспекта близнецного мифа – изначальной разности близнецов.

II. Рождение нового из столкновения противоположных сил

Еще в древности сложились представления о происхождении новых явлений из взаимодействия противоборствующих сил. В мифах о Начале зачастую присутствуют герои-близнецы, воплощения противоположных сил. На индоевропейских материалах можно выделить несколько вариантов мифов о близнецах-прародителях:

а) Близнецы – прародители Вселенной

Представление о происхождении Вселенной от близнецов, рожденных из разделившегося мирового яйца, присутствует у многих народов [8, с. 50]. Вселенная произошла от деления единого на противоположные субстанции (Небо и Землю, Воду и Твердь и т. д.). Пример яркого и художественного развития этой идеи представлен в Авесте мифом о творении мира близнецами Ахурамаздой и Ахриманом. Ахурамаздой были сотворены все положительные и полезные вещи, в то время как его братом-противником – все вещи отрицательные и вредные. Подобные мифы о сотворении вселенной двумя братьями-близнецами, один из которых создавал хорошие, красивые вещи, а другой – вредные и неказистые, распространены у многих индейских племен Северной Америки, например, ирокезов и кахуилла [7, с. 159–161].

б) Близнецы – прародители человечества

Разнополюсы близнецные пары часто присутствуют в мифологии одного народа наряду с однополюсами: Яма и Ями в индуизме, Машйа и Машйои в зороастризме, Фрейр и Фрея у скандинавов, Ньерд и Нертус у германцев, Аполлон и Артемида у греков. Некоторые разнополюсы близнецы в мифах являются первыми людьми и, вступив в инцестуальную связь, становятся прародителями рода человеческого. Именно в мифах о разнополюсах близнецах часто объясняется происхождение табу на инцест (сказание о Яма и Ями, Машйа и Машйои и др.). О разнополюсах близнецах в традиционном сознании существует мнение, что они пребывают в состоянии инцеста уже в утробе матери [1, с. 123].

в) Близнецы – прародители народа

Как упоминалось ранее, миф о близнецах – родоначальниках фратрий имел широкое распространение у народов Америки, Австралии и Океании. Индоевропейские народы также имели свои предания о близнецах-основателях. Кроме известных Ромула и Рема, в пример можно привести предков вамских кафиров, рожденных незамужней девушкой от орла [12, с. 186].

Таковы некоторые основные аспекты близнецной мифологии, поддающиеся некоторой систематической классификации. Можно с уверенностью говорить, что развитие мифологических сюжетов не является линейным процессом. Напротив, некоторые сюжеты, разлагаясь на составляющие их аспекты, как на части мозаики, могут комбинироваться между собой, образуя многочисленные вариации. Так, указанные аспекты близнецного мифа, не зависящие друг от друга, могут сочетаться по-разному в различных вариантах мифов² (как правило, в мифологии любого народа имеется несколько сюжетов с участием близнецов).

Близнецы: современная жизнь символа

Профессор Бушар исследовал устойчивость генетической наследственности по отношению к факторам окружающей среды. Результаты его работы и прочие примеры совпадений, такие как синхронное ощущение боли на большом расстоянии, а иногда даже случаи одновременной смерти, дают возможность предполагать, что между идентичными близнецами сохраняются духовные связи.

Альманах непознанного³.

Близнецы и совпадения

Тема близнецов неизменно популярна. В газетах и журналах периодически печатаются истории о разлученных в детстве близнецах, подтвержда-

² В некоторых религиозных системах, например, связь близнецов с символикой плодородия и связь близнецов с лошадьми вылилась в связь лошади с ритуалами плодородия.

³ См. <https://anamalia.ru/taina/t3/t3.php>.

ющие существующее в массовом сознании представление о таинственной связи близнецов друг с другом. Разлученные в детстве, встретившись, близнецы обнаруживают необъяснимые сходства в своих биографиях, также они якобы чувствуют на расстоянии боль, читают мысли друг друга.

Представления об одинаковости близнецов прочно сидит в сознании. Близко незнакомые с близнецами люди часто и не пытаются их различать, воспринимая их как одинаковых личностей. Из личных наблюдений: иногда шапочные знакомые путают между собой даже гетерозиготных, то есть не схожих зеркально близнецов. И, наоборот, люди, тесно общающиеся с близнецами, утверждают, что близнецы – совершенно разные. Наш опыт общения с близнецами позволяет согласиться с этим утверждением, однако отметим, что, на наш взгляд, это различие не врожденное, а приобретенное в результате взаимодействия детей-близнецов с внешним миром. Факт постоянного присутствия рядом похожего человека, отношение окружающих как к *двоим*, общение как с *двумя*, часто заставляет близнецов культивировать и подчеркивать своеобразие своих личностей. Тогда как братья и сестры с небольшим различием в возрасте часто имеют общие игрушки, одежду и прочие вещи, у близнецов ярко проявляется тяга к личным вещам (пусть даже одинаковым), как и к местоимению *Я* вместо *Мы*. Очевидно, можно говорить о существовании своеобразного «комплекса близнецов», который, усугубляя различия темпераментов, характеров, несомненно, имеющиеся с рождения, в итоге приводит к формированию близнецов как совершенно непохожих личностей.

Мифотворчество относительно близнецов продолжается и по сей день. По сведениям, сообщенным членами Авестийской Республиканской Белорусской Ассоциации, работающей в канве так называемой «авестийской школы астрологии» Павла Глобы, при составлении гороскопа близнецов учитывается, что один из них повторяет путь злого божества зороастризма Ахримана, другой – его доброго брата-близнеца, творца вселенной Ахурамазды. Это есть одно из проявлений архетипического образа близнецов-антагонистов, подкрепленное часто реальными различиями характеров близнецов. По полученным устным сведениям учеников Павла Глобы, сам он имел брата-близнеца, умершего в детстве,

присутствие которого, якобы, постоянно отражается на его судьбе. Такую форму приняло своеобразное отображение архетипического образа в мифологизации биографии известной личности. Брат-близнец, умерший при рождении, был также у Элвиса Пресли, который якобы знал об этом с детства и очень скучал по своей «половинке». Стремление выставить умершего брата-близнеца в качестве небесного двойника и ангела-хранителя призвано на уровне подсознания апеллировать к массам. Так, в биографической заметке о лидере одной из неорелигиозных организаций «Центр изучения Русско-тюркской Славянской Ведической Цивилизации» Андрее Свиридове его соратники сообщают: «Брат Александр погиб в марте 1985 года, став Ангелом-хранителем своего Рода и брата-близнеца Андрея, через него соединив Несказанный СВЕТ на небе, на земле и под землей для будущего Рассвета (Побуда) России» [15, с. 3].

По нашим подсчетам, около 10 % рекламных роликов, ежедневно транслирующихся по телевидению, обыгрывают сюжеты с участием близнецов. Причем одни из них подчеркивают их различие, другие их единство, в третьих близнецы фигурируют не «идейно», а просто из расчета на приятную глазу симметрию.

Кроме того, массовое сознание склонно приписывать близнецам различные загадочные и мистические качества, например, склонность вечно меняться и путаться, всех дурача [1, с. 124–126], способность к излечению некоторых болезней. В январе 2000 года информационные агентства сообщили о захвате больницы в Таиланде военизированной религиозной группировкой «Армия Бога», возглавляемой двенадцатилетними близнецам Джонни и Лютером Хту, которым молва приписывала различные магические способности [20]. В истории известно множество примеров обожествления реальных близнецных пар, создания местных культов близнецов [21]. По данным письменных источников, близнецы стояли во главе многих европейских племен-завоевателей: предводителями вандалов были Амбр и Асси, лангобардов – Ибор и Айю, асдингов – Раус и Рантус, завоевание Британских островов возглавляли Хенгист и Хорса [27, р. 200].

Использование образов близнецов и двойников в литературе, безусловно, требует отдельно-

го исследования. Тема эта пользуется популярностью со времен Шекспира до новых творений современных авторов. При использовании этого сюжета Шекспир, как и другие авторы его времени, обычно обыгрывали различные комические ситуации, связанные с путаницей и неразберихой вокруг близнецов. Начиная с XIX века (например, в произведениях немецких романтиков, творчестве Достоевского) этот образ подвергся переосмыслению и приобрел символическое значение (чаще всего это двойник-соперник, «тень» героя). В литературе символизма и других модернистских течений XX века эта тема звучит постоянно (вряд ли можно назвать хоть одного символиста, не уделившего ей внимания). Символизм, выйдя за рамки искусства, стал мировоззрением и образом жизни. Присутствие двойника перестало быть только символом и ощущалось физически. Примером может служить история Черубины де Габриак – Е. И. Дмитриевой, девушки, мистифицировавшей русское литературное общество стихами, письмами и телефонными звонками от имени несуществующей загадочной особы, являвшейся полной противоположностью своего земного прототипа (подробнее см. [4, с. 214–230]).

В эпоху постмодерна образ двойника становится культовым. *Зеркало* называется в числе наиболее заметных и часто встречающихся в постмодернистских текстах лексем [11, с. 220]. Как говорится в классическом постмодернистском романе Умберто Эко «Имя Розы», символ, идея, предмет представляют собой бесконечную цепь отражений, которые в итоге являются отражениями одного источника – Бога. Мы же можем сказать, что первоисточником всей цепочки отражений, в том числе и Бога, является человек. Бесконечной игрой отражений представляется творчество Владимира Набокова, Хорхе Луиса Борхеса и других классиков постмодернистской литературы. Интересно, что в романах В. Набокова связи между героями, являющимися символическими близнецами-двойниками, часто

соответствуют мифологическим представлениям о близнецах мифологии. В романах «Отчаяние» и «Лолита» это двойники-антагонисты; в романах «Лолита» и «Ада» имеются мотивы инцестуальной связи близнецов (в последнем, к тому же, образ близнецов связан с лошадьми, как в ранних индоевропейских религиях). Тема двойничества была по-своему переосмыслена Набоковым в свете его увлечения лепидоптерией и размышлений об отношениях природы и искусства. В понимании Набокова (в частности, в романе «Отчаяние») один из двойников является настоящим, а другой – мимикрирующим видом.

Исследования показывают, что образ близнецов является одним из самых ранних архетипов. Его символическая и функциональная многозначность практически неисчерпаема и связана со многими другими архетипическими образами. Тема близнеца-двойника присутствует, переосмысливается, обыгрывается в мифологических, литературных сюжетах и массовом сознании с глубокой древности до наших дней. В рамках статьи возможно представить лишь краткий обзор и некоторые примеры существования этого архетипа в современной культуре.

Проведенное исследование проявлений этого образа от глубокой древности до наших дней свидетельствует о том, что его рождение было обусловлено не столько культурными реалиями отдельных человеческих коллективов, сколько другими факторами, общими для всего человечества. К ним можно отнести развитие рефлексивного мышления, усложнение человеческой психики в процессе выделения *Homo sapiens* из мира природы, появление образного мышления и способности делать из реальных явлений живой природы символы (в частности из факта рождения биологических близнецов – символ антитезы). В дальнейшем развитии этот образ получал в различных традициях интерпретацию, зависящую от исторических и культурных условий, но сохранял при этом базовое смысловое ядро.

Литература

1. Абрамян Л. А. Мир мужчин и мир женщин: расхождение и встреча // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. – СПб.: Наука, 1991. – С. 109–131.
2. Аджигалиев С. И. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана. – Алматы: Гылым, 1994. – 260 с.
3. Аполлодор. Мифологическая библиотека / пер. В. Г. Боруховича. – Л.: Наука, 1972. – 216 с.

4. Волошин М. История Черубины // Волошин М. Путник по вселенным. – М.: Советская Россия, 1980. – С. 214–230.
5. Дудко Д. М. Парные боги-всадники у славян и иранское влияние // Восток. – 2002. – № 5. – С. 5–16.
6. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. – М.: Наука, 1989. – 234 с.
7. Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. – М.: Наука, 1964. – 328 с.
8. Иванов В. В. Близнечные мифы // Мифы народов мира. – М.: Совет. энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 174–176.
9. Иванов В. В. Нечет и чет // Иванов В. В. Избр. тр. по семиотике и истории культуры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 381–602.
10. Иванов В. В., Топоров В. Н. Индоевропейская мифология // Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 527–533.
11. Ильин И. А. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
12. Йеттмар К. Религии Гиндукуша. – М.: ГРВЛ, 1986. – 524 с.
13. Кавабата Я. Отраженная Луна // Современная японская новелла. – М.: Радуга, 1985. – С. 25–34.
14. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1999. – 392 с.
15. Национальная безопасность и геополитика России. – 2003. – № 1. – С. 3.
16. Науменко Г. М. Этнография детства. – М.: Беловодье, 1998. – 390 с.
17. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8–69.
18. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
19. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
20. Чижиков М. Тайский спецназ пленных не берет // Комсомольская правда. – 2000. – № 14. – С. 3.
21. Штернберг Л. Я. Культ близнецов в Китае и индийские влияния // Сб. Музея антропологии и этнографии. – Л., 1927. – Т. VI. – С. 1–16.
22. Элиаде М. Космос и история. Избр. раб. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
23. Ямпольский М. Что отражает зеркало // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 5. – С. 30–36.
24. Grottanelli C. Yoked horses, twins, and the powerful lady: India, Greece, Ireland and elsewhere // Journal of Indo-Europeans Studies. – 1986. – Vol. 14, № 1–2. – P. 125–152.
25. Puhvel J. Comparative mythology. – Baltimore, 1987. – 356 p.
26. Scott Littleton C. Some possible Indo-European themes in the Iliad // Myth and Law among the Indo-Europeans. – Berkley; Los Angeles; London: University of California press, 1970. – P. 229–246.
27. Ward D. The separate function of the Indo-European Divine Twins // Myth and Law among the Indo-Europeans. – Berkley; Los Angeles; London, 1970. – P. 193–202.
28. Wikander S. Nakula et Sahadeva // Orientalia Suecana, 6. – 1957. – P. 66–96.
29. York M. The Divine twins in Celtic Pantheon // Journal of Indo-Europeans Studies. – 1995.

References

1. Abramyan L.A. Mir muzhchin i mir zhenshchin: raskhozhdienie i vstrecha [The man's world and woman's world: divergence and encounter]. *Etnicheskie stereotipy muzhskogo i zhenskogo povedeniya* [The ethnic stereotypes of male and female behavior]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 109–131. (In Russ.).
2. Adzhgaliyev S.I. Genesis traditsionnoy pogrebal'no-kul'tovoy arkhitektury Zapadnogo Kazakhstana [The genesis of traditional burial-memorial architecture of Western Kazakhstan]. Almaty, Gylm Publ., 1994. 260 p. (In Russ.).
3. Apollodor. Mifologicheskaya biblioteka [The mythology library]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 216 p. (In Russ.).
4. Voloshin M. Putnik po vselennym. Istoriya Cherubiny [The traveler on the Universes. The history of Cherubina]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1980, pp. 214–230. (In Russ.).
5. Dudko D.M. Parnye bogi-vsadniki u slavyan [The double gods-horsemen's of the Slavs]. *Vostok [East]*, 2002, no. 5, pp. 5–16. (In Russ.).
6. Dyumezil Zh. Verkhovnye bogi indoevropaitsev [The main gods of Indo-Europeans]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 234 p. (In Russ.).
7. Zolotarev A.M. Rodovoy stroy i pervobytnaya mifologiya [The tribal system and primitive mythology]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 328 p. (In Russ.).
8. Ivanov V.V. Bliznechnye mify [The twin myths]. *Mify narodov mira* [The myths of the world nations]. Moscow, Sovetskaya entsyklopediya Publ., 1991, vol. 1, pp. 174–176. (In Russ.).
9. Ivanov V.V. Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Nechet i chet [The chosen articles by semiotic and history of culture. Odd and even]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999, pp. 381–602. (In Russ.).

10. Ivanov V.V., Toporov V.N. Indoevropeskaya mifologiya [The Indo-European mythology]. *Mify narodov mira* [The myths of the world nations]. Moscow, Sovetskaya entsyklopediya Publ., 1991, vol. 1, pp. 527-533. (In Russ.).
11. Ilyin I.A. *Postmodernizm. Slovar' terminov* [Postmodernism. The terms dictionary]. Moscow, INTRADA Publ., 2001. 384 p. (In Russ.).
12. Yettmar K. *Religii Gindukusha* [The religions of Gindukush]. Moscow, GRVL Publ., 1986. 524 p. (In Russ.).
13. Kavabata Ya. Otrazhennaya Luna [The reflection Moon]. *Sovremennaya yaponskaya novella* [The modern Japanize novella]. Moscow, Raduga Publ., 1985, pp. 25-34. (In Russ.).
14. Levi-Stross K. *Pervobytnoe myshlenie* [The primitive thinking]. Moscow, Respublika Publ., 1999. 392 p. (In Russ.).
15. *Natsional'naya bezopastnost' i geopolitika Rossii* [The national safety and geopolitics of Russia], 2003, no. 1, p. 3. (In Russ.).
16. Naumenko G.M. *Etnografiya detstva* [The ethnography of childhood]. Moscow, Belovod'e Publ., 1998. 390 p. (In Russ.).
17. Postovalova V.I. Kartina mira v zhiznedeystel'nosti cheloveka [The world picture in human vital activity]. *Rol' chelovecheskogo faktora v yazyke. Yazyki i kartina mira* [The role of human factor in the language. Languages and the world picture]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 8-69. (In Russ.).
18. Tylor E.B. *Pervobytnaya kul'tura* [The primitive culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1989. 573 p. (In Russ.).
19. Terner V. *Simvol i ritual* [The symbol and the rite]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 277 p. (In Russ.).
20. Chizhikov M. Tayskiy spetsnaz plennykh ne берет [Siam guard don't take prisoners]. *Komsomol'skaya Pravda* [The Komsomol truth], 2000, no. 14, p. 3. (In Russ.).
21. Shternberg L.Ya. Kul't bliznetsov v Kitae i indiiskie vliyaniya [The Twin cult in China and Indian influences]. *Sbornik muzeya antropologii i etnografii* [The collector of Anthropology and Ethnography museum]. Leningrad, 1927, vol. VI, pp. 1-16. (In Russ.).
22. Eliade M. *Kosmos i istoriya. Izbrannye raboty* [The Space and the history. Chosen articles]. Moscow, Progress Publ., 1987. 312 p. (In Russ.).
23. Yampolskiy M. Chto otrazhaet zerkalo [What the mirror reflect]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [The decorative art of USSR], 1987, no. 5, pp. 30-36. (In Russ.).
24. Grottanelli C. Yoked horses, twins, and the powerful lady: India, Greece, Ireland and elsewhere. *Journal of Indo-Europeans Studies*, 1986, vol. 14, no. 1-2, pp. 125-152. (In Engl.).
25. Puhvel J. *Comparative mythology*. Baltimore, 1987. 356 p. (In Engl.).
26. Scott Littleton C. Some possible Indo-European themes in the Iliad. *Myth and Law among the Indo-Europeans*. Berkley; Los Angeles; London, University of California press, 1970, pp. 229-246. (In Engl.).
27. Ward D. The separate function of the Indo-European Divine Twins. *Myth and Law among the Indo-Europeans*. Berkley; Los Angeles; London, 1970, pp. 193-202. (In Engl.).
28. Wikander S. Nakula et Sahadeva. *Orientalia Suecana*, 1957, no. 6, pp. 66-96. (In Engl.).
29. York M. The Divine twins in Celtic Pantheon. *Journal of Indo-Europeans Studies*, 1995. (In Engl.).

УДК 008

«СКИФЫ» А. А. БЛОКА КАК ПОЛИТИКО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

Попов Евгений Анатольевич, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: popow.ea@yandex.ru

Предлагаемая статья посвящена разбору одного из ключевых для понимания послеоктябрьского творчества А. А. Блока произведений – стихотворения (или маленькой поэмы) «Скифы» под определенным углом зрения. «Скифы» рассматриваются нами как политико-идеологический манифест, содержащий в себе несколько важных тезисов. Имея в виду многочисленные влияния, прослеживая корни и источники блоковской социально-культурологической мысли, выраженной в органической для Блока поэтической форме, можно усмотреть четыре таких тезиса. Первый и основной: Россия не Европа.

Мы, скорее, потомки Чингисхана, чем дети европейской цивилизации. Здесь Блок выступает как своеобразный предшественник русского евразийства. Второй тезис: Россия – молодая цивилизация, полная, как выразился бы Лев Гумилев, «пассионарной» силы. Следующий тезис: Россия исполнена «всемирной отзывчивости» (Достоевский), и ей доступны сокровища западного духа в том числе. В ее недрах гармонично сочетаются рационализм и мистицизм. Последний тезис, и самый парадоксальный, если исходить из духа всего стихотворения целиком: Запад спасется от деградации и краха только в одном случае – если придет в наши братские объятия. «Варварская», «скифская» Россия осветит народам путь, ведущий к всеобщему миру и братству. Несмотря на последующее разочарование в большевиках, на этом этапе можно проследить определенные пересечения между большевистской утопией и личными блоковскими утопическими грезами.

Ключевые слова: утопия, Россия и Европа, евразийство, революция, мессианская идея, русская идея, поэзия А. Блока.

A. A. BLOK'S "THE SCYTHIANS" AS A POLITICAL AND IDEOLOGICAL MANIFESTO

Popov Evgeniy Anatolyevich, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Culturology and Design, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: popow.ea@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of A. A. Blok's "The Scythians." Blok as a poet of the "purging storm" believed in "music of the revolution." For him, the consciousness of "inseparability and non-interference of art, life and politics" had "one musical meaning" and "one musical pressure." In 1918, one of the most important metaphors for Blok was "Russia is the storm," Russia is the first violin in the world orchestra, and Russia is the Sphinx. The poem "The Scythians" is one of the most important works in the post-October creativity of Blok. "The Scythians" is considered as a political and ideological manifesto containing several important points. Having in mind the numerous influences, tracing the roots and sources of Blok's socio-cultural thought, expressed in an organic for the Blok poetic form, we can see such four basic points. The first point: Russia is not Europe. We are more descendants of Genghis Khan than children of European civilization. The second point: Russia is a young civilization, full, as Lev Gumilev would put it, of "passionary" power. The following point: Russia is full of "universal responsiveness" (Dostoevsky), and the treasures of the Western spirit are available to it as well. The last point, and the paradoxical, if to proceed from the spirit of the whole poem in full: the West will be saved from the degradation and collapse in only one case – if you come to our brotherly embrace. "Barbaric," "Scythian" Russia will illuminate the people leading the way to universal peace and brotherhood. Despite the subsequent disappointment in the Bolsheviks, at this stage it is possible to trace certain intersections between the Bolshevik utopia and personal Blok's utopian dreams.

Keywords: utopia, Russia and Europe, eurasianism, revolution, messianic idea, Russian idea, poetry by A. Blok.

Великий поэт, что тонкий сейсмограф: он чувствует грядущие подземные толчки, провидит уходящую из-под ног социальную почву, которая грозит обрушением всей социальной архитектуры.

Одни страшатся катаклизма – это неофиты культуры. Для них стихия страшна не тем, что она неминуемо разрушит привычные формы жизни. Стихия опасна потому, что она вместе со ста-

рыми, может быть, отжившими формами сметет дорогие сердцу неопита культуры, дорогие, как первая любовь, культурные ценности прошлого. Попросту он предчувствует, что толпа, захватив дворцы, начнет справлять нужду в драгоценные вазы.

Таким поэтом, не готовым объявлять «войну дворцам», был, например, Мандельштам – в свой ранний период поэт по преимуществу «архитек-

турный», не зря же «преодолевший символизм», как сказал обо всех акмеистах сразу критик, впоследствии советский академик Виктор Жирмунский [7, с. 112–121]. Для символизма важнее была не архитектура, а музыка – самое оргиастическое из всех искусств. Не случайно, пожалуй, наиболее образованный из поэтов-символистов Вячеслав Иванов так много писал о Дионисе и дионисийстве, предпочитая, как сказали бы на специфическом языке Серебряного века, «экстазы Диониса гармонии Аполлона» [8]. А Дионис, как выразился бы Ницше, это сам «дух музыки», благодаря которому, как известно, родилась трагедия [11].

Для Александра Блока музыка, мистически воспринимаемая и понимаемая, тоже была чрезвычайно важна. А его знаменитая «музыка революции» – это очистительная буря, которая сметет весь сор со стогн и торжищ «страшного мира», который страшен, прежде всего, своей утомительной «немузыкальной» пошлостью, вездесущей, не имеющей ни начала, ни конца, и потому кажущейся вечной.

В предисловии к поэме «Возмездие» Блок признается, как зимой 1911 года из «ночных разговоров» «впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. <...> Именно мужественное веяние преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения» [2, с. 400]. Так, перед нами вырастает триада поэзии, актуальной политической реальности, связанной с закатом столыпинской эпохи и повседневности, состоящей из удушающей «пошлятины» «страшного мира», французской борьбы и полетов первых авиаторов. И все это, конечно, имело «один музыкальный смысл» и «единный музыкальный напор». И все это была Россия – «роковая, родная страна».

Уже после Октябрьского переворота в знаменитой статье «Интеллигенция и революция» (впервые опубликованной в левозерской газете «Знамя труда» 19 января 1918 года) Блок напишет: «В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда» [1].

«Десять лет назад» Блок создал цикл «На поле Куликовом», где уже соседствуют все четыре эмоции:

*Наш путь – степной, наш путь – в тоске
безбрежной,*

В твоей тоске, о Русь!

*И даже мглы – ночной и зарубежной –
Я не боюсь.*

*И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!*

*Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!*

*Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней! [2, с. 375, 379].*

Уже здесь Блоком конструируется мистический образ «Руси-жены» с «платом узорным до бровей», как сказано в стихотворении с программным названием «Россия» из того же 1908 года:

*Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!*

*Пуškai заманит и обманет, –
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты... [2, с. 379].*

Спустя десять лет такие «чародеи» появились, и Блок встретил их порывно-романтически; только не в марксистском, а чуть ли не в ницшеанском «музыкальном» духе – «всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» [1]. Блок в «Интеллигенции и революции» даже готов оправдать тяжелые и болезненные лично для него революционные эксцессы (в конце концов, и блоковская усадьба была сожжена местными крестьянами – впрочем, вряд ли из революционных побуждений, а скорее, из желания скрыть следы своего грабежа и мародерства). «Почему дырявят древний собор? – Потому что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа. Почему валят столетние парки? – Потому что сто лет под их развесистыми липами и кленами гос-

пода показывали свою власть: тыкали в нос нищему мощной, а дураку – образованностью» [1].

В восемнадцатом году одна из важнейших метафор для Блока – «Россия – буря», она – первая скрипка в мировом оркестре, ибо «дух есть музыка» и необходимо «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» [1].

Но, кроме того, что «Россия – буря», и в ней, очевидно, воплощен «дух музыки», она еще и Сфинкс. Сфинкс – это загадка и даже тайна, которую нужно разгадать, раскрыть. Надо понять мировую судьбу России, провидеть ее миссию и призвание.

Стихотворение «Скифы» – второй главный текст Блока восемнадцатого года после «Интеллигенции и революции». (Конечно, есть еще третий – поэма «Двенадцать», о которой мы в данной статье говорить не будем; «Двенадцать» заслуживает отдельного разговора).

Сам Блок впоследствии отзывался о «Скифах» довольно прохладно, считая их слишком похожими на политический манифест, что, собственно, справедливо. Это действительно политико-идеологический манифест, содержащий несколько тезисов.

Первый и основной из этих тезисов: Россия не Европа.

С самого зачина «Скифов» нарастает это противопоставление: мы и вы. Россия и Запад.

Блок по-своему пытается ответить на вопрос, который занимал русское общественное сознание со времен Хомякова и Кавелина, Киреевского и Грановского. Этот вопрос – «Кто мы?» – вопрос культурной идентичности, принадлежности России и русских. Есть ощущение, особенно поначалу, что Блок отвечает на него едва ли не в славянофильски-почвенническом духе, наподобие Николая Данилевского, который в своем основополагающем труде прямо вопрошал: «Почему Европа враждебна России?» [5]¹. Ответ прост – потому что Запад иррационально чувствует непохожесть, чуждость, а значит, враждебность России.

¹ Первое издание данного труда вышло в 1869 году. «Почему Европа враждебна России?» – название второй главы указанной работы.

Близкий Блоку в последние годы его жизни критик Р. В. Иванов-Разумник прослеживает поэтическую генеалогию блоковского стихотворения, ведя ее от пушкинского «Клеветникам России» и панславистских стихотворений Тютчева [9]. Тем более это законно, имея в виду очевидную реминисценцию в «Скифах» из Пушкина, из его заметки о «Ничтожестве литературы русской»: «России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...» [13, с. 407–408]². Сравним у Блока:

*Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы! [3].*

У «Скифов» есть знаменитый эпиграф из стихотворения Владимира Соловьёва – знаменитого русского философа, учителя и кумира Блока вплоть до смерти последнего – «Панмонголизм – хоть имя дико / Но мне ласкает слух оно...»³. В этом стихотворении, написанном в 1894 году, рассказывается, как дикие племена сокрушат православную Русь – «третий Рим»:

*О Русь! Забудь былую славу:
Орел двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.*

*Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть...
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть [14, с. 104].*

² Любопытно автопримечание Пушкина к этому пассажи: «А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагоприятна».

³ В тексте Соловьёва – не «имя дико», а «слово дико».

У Блока по контексту стихотворения поначалу прослеживается нечто иное, противоречащее эпиграфу: ведь это мы – «скифы», «азиаты... с раскосыми и жадными очами». Получается, что мы, скорее, потомки Чингисхана, чем дети европейской цивилизации. Запад останавливается перед нами, как Эдип перед Сфинксом, но в отличие от мифологического царя ему нашей тайны разгадать не дано. И в этом контексте блоковский «скифизм» выступает предвестием будущего русского евразийства, связанного с именами таких мыслителей, как Петр Савицкий и Николай Трубецкой.

Именно князь Николай Трубецкой впервые заявил в середине 1920-х годов (Блока к тому времени уже не было в живых), что Россия (причем, не только Российская империя, но и Советский Союз) является преемницей вовсе не Киевской Руси ранних Рюриковичей, а Монгольской империи Чингизидов [15]. Евразийцы (эмигрировавшие после революции) считали, что революция, большевики и Советский Союз в целом несут в себе «историческую правду», ибо (возможно, бессознательно) являют собой антитезу Западу, проект антизападного сопротивления в содружестве с другими азиатскими народами. Характерно в этой связи, что евразиец Петр Савицкий считал верным сохранение СССР в границах 1939 года (без Прибалтики и Западной Украины), но с включением в его состав Монголии.

Второй тезис: Россия – молодая цивилизация, в отличие от западной цивилизации – бесильной и дряхлой:

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжёт, и губит! [3].

Вместо русских евразийцев здесь вспоминается немец Шпенглер, чей «Der Untergang des Abendlandes» («Упадок западных стран», в традиционном русском переводе «Закат Европы») появился тоже в 1918 году⁴. Ясное дело, что в период написания «Скифов» Блок не мог прочесть шпенглеровский текст (он еще не был издан), однако идеи об упадке, закате, близком истори-

ческом конце Запада в эту эпоху носились в воздухе и обретали большую популярность, в том числе и на самом Западе. Но Шпенглер написал во втором томе «Заката Европы» весьма примечательные слова и о России. Как для всякого европейца, перед Шпенглером не стоял проклятый русский вопрос последних трех столетий – о принадлежности или непринадлежности России к Европе. Как для всякого европейца, Россия для него, естественно, не Европа. В этом он сходится с Данилевским, евразийцами и Блоком. А все, что случилось с Россией в XVIII и XIX столетиях есть «исторический псевдоморфоз». Не случайно самый «европейский» русский город – Санкт-Петербург – есть также, говоря словами Достоевского, «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» («Записки из подполья»).

Россия – воспользуемся еще одним позднейшим модным термином, введенным в оборот поздним евразийцем Львом Гумилёвым, – «пассионарна» [4].

Важно и другое – и в этом заключается *третий тезис: Россия исполнена «всемирной отзывчивости»* (Достоевский), и ей доступны сокровища западного духа в том числе. В ее недрах гармонично сочетаются рационализм и мистицизм:

Мы любим все – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно все – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений... [3].

Здесь интересно заметить, как призывавший «слушать музыку революции» Блок, то есть ниспровергатель и разрушитель основ, раз за разом оказывается на одной стороне идеологических баррикад с классиками русской консервативной мысли XIX века – **Фёдором Достоевским**, **Николаем Данилевским** или, скажем, **Константином Леонтьевым**, который в своей основополагающей работе «Византизм и славянство» [10] упрекал Запад в «смесительном упрощении» и «псевдогуманной пошлости», пришедшим на смену «цветущей сложности» прежних времен. Разумеется, Леонтьев идеализировал современный ему царизм. Именно самодержавие, православие, коллективизм (патриархальная крестьянская об-

⁴ Первый том. Второй том «Заката Европы» вышел в 1922 году.

щина) и консерватизм были его идеалами. Блок, бесспорно, отворачивается от этих ценностей, но леонтьевская критика западного буржуазного уклада жизни не могла не быть близка поэту.

Подобно Достоевскому, для Блока Запад, Европа – лишь дорогое кладбище, он, кажется, готов повторить вслед за Иваном Карамазовым нечто подобное: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень там гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою борьбу, в свою истину и в свою науку, что, я знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более» [6, с. 356].

Последний тезис, и самый парадоксальный, если исходить из духа всего стихотворения целиком: Запад спасется от деградации и краха только в одном случае – если придет в наши братские объятия. Не России нужно учиться у Запада, а, наоборот, Россия подарит на «братском пире» Западу путеводную нить. «Варварская», «скифская» Россия осветит народам путь, ведущий к всеобщему миру и братству. Если же нет, то, как говорится, не обессудьте:

*Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..*

*В последний раз – опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира! [3].*

Так в «Скифах» появляется тема мессианизма, впрочем, не новая для отечественной интеллектуальной традиции.

Ее корни – в знаменитых посланиях псковского монаха Филофея великому князю московскому Василию III, сформировавших идеологему, известную как «Москва – третий Рим». Суть ее в следующих словах Филофея: «Вся христианская царства <...> снисхося во едино царство наше-

го государя <...>. Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти» [12, с. 452–453].

Хотя послания Филофея были посвящены преимущественно церковным, а не политическим вопросам, и потому оказались забытыми в период наибольшего имперского расширения в XVIII веке, они вновь стали актуализироваться усилиями православных и, главным образом, консервативно ориентированных публицистов и философов во второй половине XIX столетия. Среди таких мыслителей был и любимый Блоком Владимир Соловьёв.

Соловьёв уходил от одностороннего и поверхностного толкования русского национально-го мессианизма как идеологического обоснования военно-политической экспансии – стремления к обладанию Проливами, Константинополем и т. д., этого идефикса русской внешней политики, погубившего, в конце концов, империю Романовых. «Русская идея» Соловьёва сводилась к утверждению особой богоизбранности русского народа, которая заключалась в его склонности к «всеединству», каковая, в свою очередь, определялась его совершенно уникальным положением между народами Земли – то есть промежуточным положением между Западом и Востоком. Отвергая крайности как западничества, так и славянофильства, Соловьёв рассчитывал на то, что именно Россия и русский народ станут главными двигателями дела объединения всех народов на базе единой Вселенской христианской церкви. Это был утопизм, «умонастроение утопии» (С. Аверинцев), в высшей степени характерное для духовной и интеллектуальной атмосферы России времен так называемого Серебряного века, предтечей которого был Владимир Соловьёв, ярчайшим представителем – Александр Блок.

Духу утопии в начале века оказались подвержены и декаденты-символисты со своей сугубо эстетической утопией теургии, и скандалисты-футуристы, проповедники нового искусства и строители мостов в будущее, и даже представители различных политических течений, в первую очередь, левого толка.

Октябрьский переворот потому поначалу и вдохновил Блока, что он увидел в большевиках-ленинцах, взявших власть в стране, своих духовных братьев по утопии. Пафос разрушения, кото-

рый предшествовал пафосу созидания («Весь мир насилья мы разрушим / До основания, а затем...»), чрезвычайно был созвучен Блоку – певцу стихии, все сметающей на своем пути. Особенно сильно это будет заметно в «Двенадцати», но и в «Скифах» слышны отзвуки приветствуемой автором мировой бури. В «Скифах» поэт не отдался полностью этой волне, поэтому стихи превратились в «манифест», что не очень устраивало Блока.

*Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятия!
Пока не поздно – старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем – братья! [3].*

Большевики затеяли переворот, придерживаясь наполеоновского принципа: «Главное связаться в драку, а там посмотрим». Ввязаться в драку и продержаться до мировой революции, на которую, собственно, и делался весь расчет. Мировая революция возникнет как следствие усталости от бессмысленной мировой бойни, и вот тогда ленинский лозунг о превращении войны империалистической в войну гражданскую воплотится в жизнь во всемирном масштабе. Пролетарии всех стран соединятся и ниспровергнут царство капитала, заключив друг друга в «мирные объятия» и придя «на братский пир труда и мира», чтобы «в мире без России, без Латвий / Жить единым человечьим общежитьем», как сказал еще один поэт эпохи, В. Маяковский.

Как видим, можно отыскать кое-какие пересечения между большевистской утопией и личными блоковскими поэтическими грезами. А место России в братском союзе народов, тем не менее, будет, как и у Владимира Соловьёва, уникальным, благодаря хотя бы ее роли «застрельщика».

По иронии судьбы разочарование Блока в большевизме стало фактом именно тогда, когда в самом большевистском штабе царила едва ли

не эйфория, связанная с крушением кайзера и революционными событиями в Германии, когда казалось, что мировая революция материализуется, становится фактом. Но одновременно это был период оформления и упрочения новой власти со всеми ее атрибутами – армией, полицейско-охранительными структурами (ВЧК) и, конечно, бюрократическим аппаратом, для обслуживания которого требовалось все больше новых, советских чиновников. Стихия, воспетая Блоком в «Скифах» и «Двенадцати», должна была быть взята системой в оборот, заключена в рамки, несмотря на только разгорающуюся Гражданскую войну. Оказалось, что старый «страшный мир», мир мертвящей пошлости, возвращается, причем на фоне голода, разрухи, крови и террора. Когда это произошло, когда «стихия» улеглась, и «музыка» замолкла, Блок ощутил то самое «отсутствие воздуха», о котором поэт говорил незадолго до смерти в речи, посвященной Пушкину. О смерти Блока многие современники отзывались похожим образом – «его сразила не саркома сердца, а невозможность дышать и петь».

После «Скифов» и «Двенадцати» Блок прожил еще три с половиной года, но больше стихов не писал, если не считать его поэтического завещания – стихотворения «Пушкинскому Дому» (1921). В нем слышна негромкая музыка прощания, чуждая бурь и стихий, отгремевших в душе поэта и погубивших его:

*Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук –
Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук.*

*Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.*

Литература

1. Блок А. А. Интеллигенция и революция [Электронный ресурс]. – URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_int_i_rev.html (дата обращения: 09.05.2019).
2. Блок А. А. Покой нам только снится...: [сб.]. – М.: АСТ, 2017. – 480 с.
3. Блок А. А. Скифы [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0030.shtml (дата обращения: 02.05.2019).
4. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.

5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2008. – 816 с.
6. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2007. – 784 с.
7. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С. 112–121.
8. Иванов В. И. Дионис и прадониизм. – СПб.: Алетейя, 1994. – 350 с.
9. Иванов-Разумник Р. В. Испытание в грозе и буре // Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2004. – С. 259–288.
10. Леонтьев К. Н. Византизм и славянство. – М.: Академ. проект, 2017. – 503 с.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – С. 23–123.
12. Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. – М.: Худож. лит., 1984. – 707 с.
13. Пушкин А. С. О ничтожестве литературы русской // Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. – М.: ГИХЛ, 1962. – С. 407–408.
14. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л.: Совет. писатель, 1974. – 352 с.
15. Трубецкой Н. С. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rulit.me/books/vzglyad-na-russkuyu-istoriyu-ne-s-zapada-a-s-vostoka-read-9676-1.html> (дата обращения: 23.05.2019).

References

1. Blok A.A. *Intelligentsiya i revoliutsiya [Intelligentsia and revolution]*. (In Russ.). Available at: http://dugward.ru/library/blok/blok_int_i_rev.html (accessed 09.05.2019).
2. Blok A.A. *Pokoy nam tol'ko snitsya... [We only dream of peace...]*. Moscow, AST Publ., 2017. 480 p. (In Russ.).
3. Blok A.A. *Skify [Scythians]*. (In Russ.). Available at: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0030.shtml (accessed 02.05.2019).
4. Gumilev L.N. *Etnogenez i biosfera Zemli [Ethnogenesis and the Earth's biosphere]*. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 736 p. (In Russ.).
5. Danilevskiy N.Y. *Rossiya i Evropa [Russia and Europe]*. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2008. 816 p. (In Russ.).
6. Dostoevskiy F.M. *Brat'ya Karamazovy [Brothers Karamazov's]*. Moscow, AST Publ., Minsk, Harvest Publ., 2007. 784 p. (In Russ.).
7. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. Preodolevshie simvolizm [Theory of literature. Poetics. Stylistics. Overcoming symbolism]*. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 112–121. (In Russ.).
8. Ivanov V.I. *Dionis i pradionisizmo [Dionysus and pra-dionysism]*. St. Petersburg, Aleteyia Publ., 1994. 350 p. (In Russ.).
9. Ivanov-Razumnik R.V. *Ispytanie v groze i bure [The trial in thunderstorm and tempest]. Aleksandr Blok: pro et contra. Lichnost' i tvorчество Aleksandra Bloka v kritike i memuarakh sovremennikov [Aleksandr Blok: pro et contra. The figure and creation of Aleksandr Blok in critics and memoirs of contemporaries]*. St. Petersburg, RHGI Publ., 2004, pp. 259–288. (In Russ.).
10. Leontyev K.N. *Vizantizm i slavyanstvo [Byzantinism and Slavs]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2017. 503 p. (In Russ.).
11. Nitsshe F. *Tak govoril Zaratustra. Rozhdenie tragedii, ili ellinstvo i pessimism [Thus spoke Zarathustra. Birth of tragedy or Hellenism and pessimism]*. Moscow, Eksmo Publ., St. Petersburg, Midgard Publ., 2005, pp. 23–123. (In Russ.).
12. *Pamyatniki literatury drevney Rusi. Konets XV – pervaya polovina XVI veka [The literary monuments of Ancient Russia. The end of the XV the first half of XVI century]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. 707 p. (In Russ.).
13. Pushkin A.S. *O nichtozhestve literatury russkoy [About the insignificance of the Russian literature]. Sbornik sochineniy. V 10 t. T. 6. Kritika i publitsistika [Collected works. In ten volumes. Vol. 6. Critics and publicism]*. Moscow, GIKL Publ., 1962, pp. 407–408. (In Russ.).
14. Solov'yev V.S. *Stikhotvoreniya i shutochnye p'esy [Poems and comic plays]*. Leningrad, Sovetskiy pisatel Publ., 1974. 352 p. (In Russ.).
15. Trubetskoy N.S. *Vzglyad na russkuyu istoriyu ne s Zapada, a s Vostoka [A look at Russian history not from the West, but from the East]*. (In Russ.). Available at: <http://www.rulit.me/books/vzglyad-na-russkuyu-istoriyu-ne-s-zapada-a-s-vostoka-read-9676-1.html> (accessed 23.05.2019).

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ФЕСТИВАЛЕЙ КОСПЛЕЯ В США, ЯПОНИИ И РОССИИ

Телегина Марина Сергеевна, магистрант, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: orenji-kitsune@yandex.ru

Астафьева Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: tastafieva7@rambler.ru

В статье проанализирован процесс зарождения и развития косплей-движения в США, Японии и России. Рассмотрены три точки зрения на возникновение косплея, основанные на географическом признаке. При изучении американского опыта значительное внимание уделяется Всемирному фестивалю научной фантастики, так как в рамках данного мероприятия происходила постепенная формализация хобби и формировался ряд критериев для оценки конкурсных косплей-выступлений. Японский опыт рассматривается на примере Ярмарки комиксов и Всемирного косплей-саммита, которые демонстрируют два разных примера организационной структуры мероприятия. В первом случае косплееры существуют в «выставочном пространстве» и способы репрезентации образа смещены в сторону создания фотографий; во втором – косплееры создают сценические номера, используя широкий спектр средств художественной выразительности. Развитие российских фестивалей косплея изучено обзорно, акцент сделан на трансформации сценической программы фестивалей и номинаций, а также на изменении субкультурной принадлежности фестивалей в связи с их контекстуализацией в ходе развития массовой культуры. Сделаны выводы о том, что процесс возникновения косплея в США и Японии на начальных этапах проходил обособленно. Далее, благодаря мировым процессам глобализации, произошло взаимовлияние двух культур, что привело, с одной стороны, к обогащению опыта косплей-движения в обеих странах, а с другой – к унификации косплея по всему миру.

Ключевые слова: косплей, фестиваль, костюм, аниме, научная фантастика.

FORMATION AND DEVELOPMENT OF COSPLAY FESTIVALS IN THE USA, JAPAN AND RUSSIA

Telegina Marina Sergeevna, Graduate Student, Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture and Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: orenji-kitsune@yandex.ru

Astafyeva Tatyana Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture and Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: tastafieva7@rambler.ru

The article describes the process of formation and development of cosplay festivals in the USA, Japan and Russia. The article analyzes three points of view on the origin of cosplay, which depend on the geographical location. In the USA, the evolution of cosplay was related to The World Science Fiction Convention. Furthermore, there was the process of cosplay transformation from local hobby to the professional competition. Moreover, the cosplay performances evaluation criteria was created. That is why the article focuses on The World Science Fiction Convention. The description of Japanese experience is based on two events: the Comic Market and the World Cosplay Summit, both of which have different organizational structure.

At the Comic Market, cosplayers are located in “exhibition space,” they do not have an opportunity to make any performances, therefore they can represent their costumes only by making photographs. At the World Cosplay Summit, cosplayers take part in cosplay performance competition, where they can use wide range of forms of artistic expression. The research of Russian cosplay festivals development focuses on transformation of scenic program. Moreover, it describes the changes in subcultural background of cosplay festivals because they need to be in context of modern culture. The conclusion were drawn that the process of cosplay formation in the early stages was isolated in the USA and Japan. Further, the interinfluence between the two cultures took place because of the world globalization process. That leads to increasing of artistic and technical cosplay level and unification of cosplay all over the world.

Keywords: cosplay, festival, costume, anime, science fiction.

Сегодня, в условиях широкой популярности массовой культуры, постоянно растет количество мероприятий, включающих косплей в программу. Однако в нашей стране история возникновения косплея освещена исследователями не в полной мере.

Появление косплея в России (конец 90-х годов XX века) связано с популяризацией японской культуры. Российские организаторы фестивалей в большей степени заимствовали именно японскую эстетическую традицию, поэтому уровень визуального соответствия является одним из важнейших критериев оценки выступлений в косплее. Фестивальное движение позволило российским косплеерам находиться в «сценических условиях», используя возможность усложнения художественной структуры выступлений, применяя широкий спектр средств художественной выразительности.

Существуют три точки зрения на возникновение косплея. Ряд исследователей (например, Е. О. Самойлова [2]) пишут о косплее, как о японском явлении, так как понятие «косплей» впервые появилось в 1983 году в журнале «My Anime», где термин был заявлен в двух вариантах: полном – «コスチューム プレイ» (Cosuchumu Purei) и сокращенном – «コスプレ» (cosplay) [6], который в дальнейшем получил более широкое распространение. Другие исследователи (например, М. Р. Фахретдинова [3]) пишут, что косплей зародился в Америке и был связан со Всемирным фестивалем научной фантастики «World Science Fiction Convention» (сокращенно «Worldcon»). Третья точка зрения носит центристский характер. Т. Виндж [11] говорит о косплее, как о синтезе двух культурных традиций, когда японцы не только переняли опыт американцев, но и адапти-

ровали его, согласно особенностям своей культуры. Другие исследователи (Х. МакКарти [8], Б. Ашкрафт и Л. Планкетт [5]) придерживаются мнения, что в Америке и Японии предпосылки того явления, которое сейчас принято называть «косплей», на начальных этапах формировались обособленно и параллельно. А потом, с течением исторического процесса, обе культуры начали оказывать взаимное влияние друг на друга.

Опровергая распространенное мнение, что первый случай косплея в мире, и в Америке в частности, произошел в рамках «Worldcon'a» в 1939 году, МакКарти и Планкетт пишут, что первый зафиксированный прецедент переодевания в персонажа комикса датирован 17 декабря 1908 года. У. А. Фелл и его жена посетили карнавал в образах м-ра Скайгака с Марса и Дианы Диллпиклес – персонажей, нарисованных американским художником-комиксистом А. Сондо [8; 5]. Следующий случай, появившийся в прессе, связан с арестом О. Джеймса, который прогуливался по улице г. Такома в костюме м-ра Скайгака в марте 1910 года. А в 1912 году в газете появилась фотография А. Олсона, взявшего первый приз в конкурсе костюмов за образ м-ра Скайгака [5]. Планкетт также акцентирует внимание на том, что вышеперечисленные случаи переодевания в героев книг или комиксов нельзя с точностью назвать «первыми», скорее, можно говорить о первых зафиксированных случаях косплея.

В 1939 году прошел первый «Worldcon», в рамках которого косплей начал популяризоваться среди большого числа людей. На примере данного мероприятия мы можем проследить не только развитие косплея как формы творческой деятельности, но и процесс формирования конкурса косплея. Однако, поскольку термин

«костплей» возник позже, мы, для того чтобы соблюсти историческую точность, будем придерживаться понятия «маскарад» по отношению к конкурсу костюмов на «Worldcon'e». Писатель-фантаст М. Резник в эссе «Маскарады Уорлдкона: Первые 40 лет» писал, что традиция проводить маскарады началась благодаря Ф. Аккерману и М. Дуглас, которые посетили фестиваль в «футуристических костюмах», сделанных по мотивам фильма В. Мензиса «Облик грядущего» и новеллы Ф. Ноллана «Армагеддон 2419 А. Д» [10]. И если в 1939 году в костюмах пришли только они, то в 1940 году в рамках Второго «Worldcon'a» прошел небольшой маскарад, который в дальнейшем стал традиционным. Изначально структура маскарадов обладала чертами, схожими с костюмированной вечеринкой. Резник отмечал, что «в первые пару десятилетий это был фактически балл-маскарад. Играл оркестр, стояли столы, напитки» [10], люди могли свободно общаться и танцевать. А вечером объявляли победителей конкурса костюмов. В эссе «Я помню Моройю» Аккерман писал, что в 1940 году они с Дуглас «получили своего рода приз» [4], то есть на тот момент еще нельзя говорить об официальном конкурсе. А в 1941 году конкурс костюмов уже стал ожидаемым событием. В ходе описания участников Р. Хевелин более подробно остановился на тех, кто занял призовые места. Он отметил сложность сделанных костюмов, а также выделил А. Виднера, который не только сделал костюм, но и «изобразил ее (Грэнни из новеллы “Слан!”) — голос и все остальное — почти в точности, как в истории» [7]. Соответственно, возникает тенденция к перевоплощению, включающему в себя и визуальное соответствие, и воспроизведение ролевой модели персонажа. В 1942–1945 годах фестиваль не проводился, а в следующие пару десятилетий постепенно возрастало качество и количество костюмов. В 1954 году конкурс костюмов проходил по следующим номинациям: «Самый экзотичный костюм», «Самый красивый костюм», «Самый изобретательный костюм», «Самый забавный костюм». Это значит, что в 1954 году победителей определяли не по принципу профессионализма в создании образа, а на основе различных свойств костюмов: эстетика, оригинальный подход к созданию, юмористичность и т. д. Далее постепен-

но расширялось число номинаций: в 1960 году появилась отдельная номинация для массовых номеров, а в 1968 году была зафиксирована номинация «Лучшее выступление», где судьи оценивали в первую очередь постановку номера. Также в анонсах разных годов варьировались названия номинаций, что говорит о постепенном формировании критериев, по которым можно было бы классифицировать участников и определять лучших. Данный процесс завершился в 1982 году, когда программа поделилась на три номинации, соответствующие уровню профессионализма: начинающий (novice), специалист (journeyman) и мастер (master). Таким образом, на примере трансформации программы маскарада в рамках «Worldcon'a» видно, как происходил процесс формализации хобби и закреплялся привычный для современных косплееров конкурсный формат, где призовые места распределяются исходя из качества созданного образа, при учете единого набора критериев.

С каждым годом росли количество участников маскарада и их уровень подготовки, поэтому после 1974 года длительность выступлений была ограничена до одной минуты, так как, по словам Резника, в 1974 году маскарад продолжался в течение шести часов [10]. Это связано с тем, что подготовка творческих номеров закрепились на фестивале как один из способов репрезентации образа персонажа (наряду с форматом дефиле), а повышение конкурентоспособности участников привело к усложнению структуры выступлений и увеличению их длительности. Процесс регламентации участия в маскараде, в свою очередь, оказал влияние на форму проведения мероприятия. Резник отмечает, что танцевальные вечера, характерные для первых фестивалей, проводить перестали, выступления оркестра также сошли на нет. Он описывает новую структуру: «...исключительно конкурс костюмов, с участниками на главной сцене и зрителями, скорее, сидящими в зале, чем за столиками. К 1974 году в программе стабильно участвовало больше чем 100 костюмов, из-за чего маскарад начинался в 8:00» [10]. То есть закрепляется та структура проведения фестивалей косплея, которая сохранилась до настоящего времени.

Говоря о 1980-х годах, Планкетт отмечает, что в это время количество участников маскарада на «Worldcon'e» достигло **наибольшего количества** и в дальнейшем начало сокращаться [5]. Новая волна интереса к маскараду началась после того, как «концепция косплея» распространилась по всему миру из Японии. И в то же время в США появились мероприятия, рассчитанные на поклонников аниме и манги. Таким образом, к концу 1990-х годов в США проходило уже более 20 различных фестивалей в год. На данный момент наиболее крупными фестивалями, в рамках которых проходит конкурс косплея, считаются «Аниме Экспо», «А-Кон», «Comic-con» и «Worldcon».

В Японии, как и в Америке, формирование косплея связано с деятельностью фанатских сообществ. Если в Америке это, в первую очередь, поклонники научной фантастики, то в Японии, в том числе, – участники студенческих аниме- и манга-клубов. Как пишет Планкетт, изначально практику переодевания в популярных персонажей в Японии обозначали термином «касо» (仮想) [5]. Первые опыты косплея имели локальный и единичный характер. МакКарти видит причину локальности в достаточно жестких правилах поведения, принятых в японском социуме [8]. Здесь люди чаще всего переодевались в домашних условиях и наиболее популярным форматом фиксации и взаимодействия косплеера с сообществом была фотография. М. Бруно пишет, что первый полноценный косплей был сделан в 1983 году, в рамках «Ярмарки Комиксов», когда некто (имя он не указывает) переделалась в костюм Лам из аниме «Несносные пришельцы» [6]. Однако Планкетт упоминает, что единичные случаи косплея были зафиксированы уже в 1970-х годах [5]. А по словам МакКарти, первое появление косплея в рамках мероприятия, имевшего более или менее массовый характер, связано с «Японским фестивалем научной фантастики» (Nihon SF Taikai) [8], прошедшем в 1974 году в Киото, что опровергает мнение Бруно. Следующим наиболее известным мероприятием, связанным с косплеем, стала «Ярмарка комиксов», сокращенно «Комикет», которая впервые прошла в 1975 году. Она изначально позиционировалась как ярмарка, где можно при-

обрести любительские комиксы, и с течением времени не изменила своего основного формата. Несмотря на то, что по данным официального сайта в 1984 году за три дня проведения ярмарки общее число косплееров было примерно равно 19000, а в 1985 году – около 25000, конкурс косплея в рамках «Комикета» не проводится. Также пространство ярмарки не предполагает проведения сценических выступлений, соответственно, косплееры свободно перемещаются по отведенному для них пространству и не имеют возможности репрезентовать свой образ, кроме как посредством самих себя. Поэтому основным способом реализации творческого потенциала косплеера также становится позирование для создания фотографии.

В 1983 году, как было сказано выше, вышла статья в журнале «My Anime». Однако термин «косплей» не сразу вошел в массовое употребление. В 1984 году он еще не употреблялся, как не употреблялось и понятие «маскарад». Журналисты пользовались формулировкой «одежда в стиле научной фантастики или фэнтези» (Sci-Fi clothing's or fantasy clothing's). МакКарти пишет, что только к середине 1990-х годов люди стали стабильно использовать термин «косплей» по всему миру, с оговоркой, что первое время в Америке и Европе косплей считался типом маскарада, который основан на азиатских (в частности японских) источниках [8].

С 2003 года в Нагоя проводится ежегодный Всемирный косплей-саммит» (World Cosplay Summit). Саммит изначально заявляет сценическое выступление как основной формат участия для косплееров. Соответственно, организаторы ставят перед участниками задачи, не свойственные фестивалям выставочного типа. На телевизионной записи 2003 года видно, что косплееры дефилируют и позируют на сцене-подиуме. В 2005 году в рамках Саммита прошел Первый Международный чемпионат по косплею (World Cosplay Championship). В официальном видео, посвященном первым семи годам проведения Саммита, использована формулировка «Cosplay performances». На видеозаписи выступлений за разные годы можно увидеть косплееров, исполняющих вокальные партии, даны фрагменты сценического боя и хореографических зарисовок. Если

номера все-таки имели элементы позирования, то они были включены в общую сюжетную линию и становились не самоцелью номера, а приемом. И, поскольку номера ограничены по времени, в основу берутся простые и легко воспринимаемые на любом языке конфликты: спортивное/военное соперничество двух персонажей, любовные перипетии, бытовые конфликты и т. д. Также здесь сформулирована наиболее развернутая балловая система и даны критерии оценки выступлений. Максимально участники могут набрать 300 баллов по двум позициям: «Оценка костюма» – 100 баллов и «Оценка сценического действия» – 200 баллов. Жюри оценивает, во-первых, аутентичность образа и сюжета выступления. Соответственно, здесь закрепляется положение о необходимости косплееру максимально точно воссоздать персонаж: его визуальный образ и ролевую модель. Во-вторых, оцениваются эстетические свойства костюма и профессионализм косплееров как создателей костюмов и реквизита. В-третьих, важную роль играет актерская и режиссерская работа участников. Появляется необходимость включения элементов режиссирования в номер, чтобы повысить его художественный уровень, а значит, сделать конкурентоспособным. Данные критерии закрепляют технический и игровой аспекты демонстрации образа в косплее как равнозначные.

В России первые локальные опыты косплея зафиксированы с 90-х годов XX века. В 2002 году в рамках Третьего Всероссийского фестиваля японской анимации (г. Воронеж) прошло косплей-шоу. По словам журналиста А. Купера, это не первая «косплей-вечеринка подобного формата» [1], но в рамках фестиваля показ косплея проводился впервые. В этом же году в Санкт-Петербурге прошел первый косплей-фестиваль «М.Ани.Фест», где показ костюмов проходил на конкурсной основе. В программе, помимо конкурса косплея в формате дефиле, также были объявлены конкурсы по другим дисциплинам: караоке, фан-арт, манга. Постепенно аниме-фестивали, в рамках которых проходил конкурс косплея, стали появляться в других городах. В 2005 году прошло 7 крупных фестивалей: Всероссийский фестиваль японской анимации, г. Воронеж, «М.Ани.Фест», «Анимациури» и «АниФест Виктори», г. Санкт-Петербург,

«Аниматрикс» и «AniStage», г. Москва, и «Та-нибата», г. Ростов-на-Дону. И к 2012 году общее число фестивалей по стране в год примерно стало равно 120. Это связано, во-первых, с тем, что возросло число поклонников японской культуры. Во-вторых, фестивали косплея – это демократичная и доступная площадка для реализации творческого потенциала молодежи, что увеличивает приток новой аудитории сначала в качестве зрителей, а затем – участников. Также в 2010–2012 годах происходило постепенное увеличение числа косплея, по американским и европейским источникам, которое, в свою очередь, влияет на субкультурную принадлежность фестивалей. Многие организаторы меняли название с «аниме-фестиваль» на «фестиваль косплея» или «фестиваль современной визуальной культуры», чтобы вписать себя в общемировой контекст современной массовой культуры и привлечь новую целевую аудиторию.

В первые десять лет развития фестивалей косплея в России структура программы мероприятий претерпела ряд незначительных изменений. Конкурс косплей-дефиле проходил по номинациям «одиночное», «групповое», со временем в отдельную категорию выделили «парное», то есть в основу было положено количество участников дефиле. Затем возникло тематическое разделение на «Восток» и «Запад», то есть классификация по географической принадлежности произведения-источника. В рамках некоторых фестивалей появляется новая номинация: «**action-дефиле**», суть которого заключается в том, что косплееры должны не только продемонстрировать костюмы, выполненные на высоком уровне, но и создать небольшой композиционно выстроенный, законченный сюжет, а также воспроизвести игровую модель своих персонажей. Соответственно, усложняется художественная форма дефиле. Также, помимо непосредственно дефиле, проводится конкурс косплей-сценок. То есть речь идет о целостном сценическом действе, где нивелируется стремление к позированию и основной задачей становится реализация сюжетно-тематического разнообразия, а также актерских возможностей косплееров.

В 2012–2013 годах некоторые крупные фестивали, такие как «Старкон» и «Ава-экспо», сменили места проведения, перейдя на площадки выставочного или стадионного формата: напри-

мер, в 2013 году «Старкон» прошел в экспоцентре «Гарден Сити». В связи с этим изменились условия для выступления косплееров: сцена-коробка стала сценой-подиумом. Поэтому с 2013 года в России начали формироваться два типа направленности косплей-фестивалей, которые условно можно назвать «сценический тип» и «выставочный тип». Структура и особенности данных типов фестивалей косплея требуют дальнейшего изучения.

Можно сделать вывод, что формирование косплея и возникновение фестивалей косплея на

начальных этапах в США и Японии проходило обособленно и параллельно. Поэтому и японская, и американская традиции имеют свою специфику. С середины 80-х годов XX века произошло постепенное взаимовлияние культур, в частности, благодаря проведению ряда международных фестивалей косплея. В процессе развития фестивального косплей-движения, с одной стороны, возникает унификации косплея по всему миру, а с другой – увеличивается диапазон средств художественной выразительности, используемых косплеерами.

Литература

1. Купер А. Аниме-фестиваль в Воронеже // Великий дракон. – 2000. – № 48. – С. 10–11.
2. Самойлова Е. О. Онтологические компоненты феномена косплея // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 9–3. – С. 678–681.
3. Фахретдинова М. Р., Оселедчик Е. Б. История косплея // Культура и время перемен. – Краснодар: КГИК, 2017. – С. 11–15.
4. Ackerman F. J. I Remember Morajo. – LA: Selfpublished, 1965. – 13 p.
5. Ashcraft B., Plankett L. Cosplay world. – NY: Prestel Publishing, 2014. – 208 p.
6. Bruno M. Cosplay: The Illegitimate Child of SF Masquerades [Электронный ресурс]. – URL: <http://millenniumcg.tripod.com/glitzglitter/1002articles.html> (дата обращения: 08.04.2019).
7. Hevelin R. Denvention i report [Электронный ресурс]. – URL: <http://fanac.org/worldcon/Denvention/w41-rpt.html> (дата обращения: 08.04.2019).
8. McCarthy H. A Brief History of Cosplay // The Phoenix Papers. – 2017. – Vol. 3, № 1. – P. 130–139.
9. Takahashi Nobuyuki, Yoshikoka Hitoshi. Costume Play // My Anime. – 1983. – № 6. – P. 107–110.
10. Resnick M. Always a Fan: True Stories from a Life in Science Fiction. – Cabin John: Wildside Press LLC, 2015. – 461 p.
11. Winge T. Costuming the Imagination: Origins of Anime and Manga Cosplay // Mechademia. Emerging Worlds of Anime and Manga. – 2006. – Vol. 1. – P. 65–76.

References

1. Kuper A. Anime festival' v Voronezhe [Anime festival in Voronezh]. *Velikiy drakon [The Great Dragon]*. Moscow, ACT Publ., 2000, no. 48, pp. 10-11. (In Russ.).
2. Samoylova E.O. Ontologicheskie komponenty fenomena kospleya [Ontological Components of Cosplay Phenomenon]. *Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Research]*, 2014, no. 9-3, pp. 678-681. (In Russ.).
3. Fakhretdinova M.R., Oseledchik E.B. Istoriya kospleya [Cosplay history]. *Kul'tura i vremya peremen [The Culture and Time of changing]*. Krasnodar, KGUKI Publ., 2017, no. 1 (16), pp. 11-15. (In Russ.).
4. Ackerman F.J. *I Remember Morajo*. Los Angeles, Selfpublished., 1965. 13 p. (In Engl.).
5. Ashcraft B., Plankett L. *Cosplay world*. New York, Prestel Publishing, 2014. 208 p. (In Engl.).
6. Bruno M. *Cosplay: The Illegitimate Child of SF Masquerades*. (In Engl.). Available at: <http://millenniumcg.tripod.com/glitzglitter/1002articles.html> (accessed: 08.04.2019).
7. Hevelin R. *Denvention i report*. (In Engl.). Available at: <http://fanac.org/worldcon/Denvention/w41-rpt.html> (accessed 08.04.2019).
8. McCarthy H. *A Brief History of Cosplay*. The Phoenix Papers, 2017, vol. 3, no. 1, p. 130-139. (In Engl.).
9. Takahashi Nobuyuki, Yoshikoka Hitoshi. Costume Play. *My Anime*, 1983, no. 6, p. 107-110. (In Jap.).
10. Resnick M. *Always a Fan: True Stories from a Life in Science Fiction*. Cabin John, Wildside Press LLC., 2015. 461 p. (In Engl.).
11. Winge T. Costuming the Imagination: Origins of Anime and Manga Cosplay. *Mechademia. Emerging Worlds of Anime and Manga*, 2006, vol. 1, pp. 65-76. (In Engl.).

УДК 792.01

MILITARY TATTOO В КОНТЕКСТЕ ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Траханов Олег Николаевич, магистрант, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: trakhanov.oleg@yandex.ru

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Статья посвящена зарождению английской военно-музыкальной традиции, ее основным художественным трансформациям, в процессе которых образовались следующие исполнительские практики: «military bands» – военно-музыкальные коллективы, в состав которых входили люди, освобожденные от воинской обязанности, и «tattoo» – вечерний воинский ритуал, включенный в досуговое время солдат. Кроме того, в статье рассматриваются процессы интеграции английского ритуала «tap-toe» в России: от его использования в воинских церемониях до введения в практику публичного невоенного пространства. Также исследуется русская военно-музыкальная традиция, возникновение особых форм ее исполнения, среди которых: «плац-парад», где оркестры были выведены из статики и исполняли музыку в движении, художественно обживая плац, и «исторические концерты», в которых военная музыка, эстетизируясь, отделяется от сугубо военного назначения, подвергаясь процессам демилитаризации. Кроме этого, в статье анализируется сращивание английской и русской военно-музыкальной традиции, в которой русский ритуал «вечерняя заря», вобравший в себя главные эстетические принципы «tap-toe» и плац-парадов, становится явлением уже не военной, а мирной жизни и позиционируется как фон мирного или досугового времени.

Ключевые слова: воинский ритуал, милитари тату, демилитаризация, воинские представления, военно-музыкальная культура.

MILITARY TATTOO IN THE CONTEXT OF FOREIGN AND DOMESTIC MILITARY MUSICAL CULTURE

Trakhanov Oleg Nikolaevich, Graduate Student, Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture and Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: trakhanov.oleg@yandex.ru

Slesar Evgeniy Aleksandrovich, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Production of Theatre Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

The article is devoted to the inception of the English military music tradition, its main artistic transformations, in the process of which the following performance practices were formed: “military bands” are the military music bands, which included people exempted from military service, and “tattoo,” the evening military ritual, which is woven into the soldiers’ leisure time. When learning “tap-toe,” considerable attention is paid to two major vectors of its development: the first one – revealing how the ritual was used to schedule the army life activities – in particular, to regulate the nighttime of soldiers, and the second one, depicting how the ritual became a matter of a show. Therefore, an interaction between elements of dynamic and musical structure of military orchestral performances, that is, the simultaneous performance of the instrument and the implementation of synchronous exercises, has been studied in much detail. Besides, the article considers

the integration process of “tap-toe” into Russia: from its use in military rituals to its introduction into the public civil world. Another topic of study is the Russian military music tradition, inception of special forms of its performance among which “platz-parade,” where the orchestra is not static but plays in movement artistically enlivening the parade ground, and “historical concerts” in which military music is aestheticized and separated from a purely military appropriation; it gets demilitarized and the repertoire of military bands expands significantly. In addition, the article analyzes merging the English and Russian traditions of military music, where the Russian “Evening Dawn” ritual, which absorbed the main aesthetic principles of “tap-toe” and platz-parade, becomes a phenomenon of non-military, peaceful life and becomes a background of peaceful or leisure time.

Keywords: military ritual, military tattoo, demilitarization, military performances, military music culture.

На сегодняшний день история возникновения военно-музыкальных представлений изучена не в полной мере (примером могут служить проводимые представления на Красной площади в рамках фестиваля «Спаская башня»). Среди российских исследователей культура военных парадов нашла отражение лишь в работах Михаила Александровича Мельника [3] и Андрея Леонидовича Хазина [7], поднимавших вопросы формирования данного типа фестивалей. Они придерживаются мнения, что отправной точкой для появления военно-музыкального искусства в России стало английское движение «military tattoo». Однако, к сожалению, история становления «military tattoo» осталась за скобками. Исследователи, только обозначив опорные даты исторического контекста в целом, не уделили должного внимания историко-культурному контексту данного явления, что обуславливает потребность в культурологическом осмыслении данного движения и определении места military tattoo в отечественной военно-музыкальной традиции.

Работы М. А. Мельника впервые вводят в культурологический научный оборот новое понятие «military tattoo», которое до этого существовало только в рамках утвержденной зарубежной военно-музыкальной культуры. В статье «Развитие международного военно-музыкального фестивального движения» Мельник пишет, что термин «tattoo» связан с воинским ритуалом британской армии герцога Мальборо времен похода в Голландию: «Барабанщики гарнизонов появлялись на городских улицах и играли сигнал, означавший команду: “Закреть кран!” (doe den tap toe – на голландском). Тем самым они оповещали о вечернем закрытии питейных заведений и возвращении солдат в казармы» [2]. Каким образом воинский сигнал британских войск изменился из

«doe den tap toe» в «military tattoo» и почему название этого сигнала имеет голландское происхождение, автором остаётся не раскрыто. Работа Мельника, увидевшая свет в 2017 году, также не проясняет ряд позиций. Например, он заменяет «казармы» на «бараки» и добавляет туда следующее: «Согласно уставу военного времени, каждый вечер командование посылало гарнизонных барабанщиков в город ровно в 21.30, чтобы вернуть солдат обратно в бараки» [3]. В этот раз Мельник не указал источник. Однако стоит обратить внимание, что армейские ритуалы рождались в определенной сложившейся военной ситуации. Поскольку военные действия обуславливаются пространством, то такие детали, как казарма, появившаяся только после регулирования армии конца XVII века, и барак – ее ранний предшественник, могут иметь принципиально разное значение для определения исторических границ формирования ритуала. В свою очередь, А. Л. Хазин в книге «Фестиваль “Спаская башня”» говорит о том же сигнале «doe den tap toe». Как пишет Хазин, по одной версии, ритуал возник внутри британской армии во Фландрии периода XVII века, «затем эта церемония в британской армии стала использоваться как официальный сигнал, а со временем этот сигнал превратился в ритуал» [7]. Но каким образом из церемонии он трансформировался в ритуал, Хазин уточнять не стал. По его мнению, «tattoo» называли военные парады в Англии. В любом случае, и эта оценка событий появления «tattoo» тоже не содержит под собой достаточно обоснованной доказательной базы. Наиболее корректным является обращение к статье Кена Первиса (Ken Purvis) «Military Tattoos During the Simcoe Regime» («Military Tattoo» времен режима Симко) [10], которая должна была стать фундаментальной

для всех русскоязычных и англоязычных работ о «military tattoo», так как он был первым, кто рассмотрел этимологию «tattoo». Сам термин Первис берет из «The Oxford English Dictionary, second edition», где указано, что вместо «British armies» – британской армии происхождение слова принадлежит «English army» – английским солдатам. Очевидно, что своему происхождению сигнал обязан англо-голландским сражениям. Также он отмечает, что в разговорном обиходе «doe den tap toe» появилось раньше и имело другое значение. В одной театральной постановке (не указано название) 1639 года, пришедшей, по всей вероятности, в Голландию из города Эмдена, прозвучала строчка «Doch hier de tap van toe». Она вошла в сленг голландцев как просьба замолчать. На русском языке это бы прозвучало как: «А теперь все закрыли рты!». По мнению Первиса, выражение англичане приняли буквально как «закрыть краны» и сделали его своим сигналом для «отбоя». Этому можно найти логическое объяснение, ведь смысл выражения отвечал сразу нескольким задачам: так он диктовал не только поведение солдатам, но и заведующим таверн, которые были втянуты в языковую систему воинских ритуалов. Сначала, чтобы приучить солдат к сигналу, ввести его в систему воинских ритуалов, полковнику Хатчинсону (Col. Hutchinson) пришлось издать постановление в 1644 году, в котором говорилось об уплате штрафа, если солдаты в девять часов не вернуться из таверн в дома, после того как отобьет «tap-toe». Спустя век устоявшийся «tap-toe» в языковой системе британских воинских ритуалов утратил свой первоначальный смысл, так как он уже не отвечал задачам, сложившимся в конкретной военной ситуации XVII века. Процесс формирования дистанции между ситуацией зарождения ритуала и новыми реалиями начался, по мнению Первиса, с появления казарм. Это повлияло на трансформацию обозначения ритуала «tap-toe» в «tattoo». С изменившимися условиями жизни солдат ушел и социально-бытовой контекст, сформировавший эту традицию. Теперь стало негде «закрывать краны», поэтому текстуальная форма сигнала потеряла свою смысловую весомость, которая была необходима с его появлением. Другими словами, здесь сработал принцип компрессии языка, когда в целях экономии речевых усилий усекаются согласные буквы. Понятие «tattoo» все так же обозначает

«отбой», но вместе с тем оно обречено на дальнейшее дистанцирование от своего происхождения. Дистанцирование от исходных смыслов приведет данный ритуал к эстетизации, его внешнему усилению.

XVIII век готовил человека к вступлению в эпоху Просвещения. Поэтому правительству приходилось искать для армии новые пути интеграции военного контекста в контекст гражданский. Так, например, поступил полковник Хатчинсон, введя штраф за непослушание сигналу. Поэтому в XVIII веке «tattoo» входит в ряды воинских ритуальных обязанностей пехотных войск. Вместе с этим расширялись должностные обязанности барабанщиков: появился корпус барабанщиков – Corps of Drums. Они могли доставлять почту или, например, принимать участие в порке непослушных солдат. Но магистральной задачей оставалось обеспечение воинских ритуалов. Дальнейшее развитие ритуала, по мнению Первиса, связано с подъемом военной музыки, именно здесь «tattoo» сблизились с тем, что существует сегодня в качестве «military tattoo» (как военно-музыкальное представление). Из сигнала «tattoo» стал воинским ритуалом, так как его усложнили выполнением строевых упражнений под музыкальное сопровождение перед сном. Скорее всего, так как Первис этого не указывает, сначала за музыкальное сопровождение «tattoo» отвечали только барабанщики. Спустя время выполнение упражнений под музыкальное сопровождение стало приравниваться к мастерству и могло характеризоваться критериями вроде синхронности, характера упражнений и исполняемой музыки, стиливого единства внешнего облика музыкантов и т. д. Подтверждение мастерства всегда лежит в сложности демонстрируемого, поэтому музыканты, обеспечивающие сопровождение, стали выполнять упражнения вместе с солдатами. Так процесс одновременного исполнительства на инструменте и выполнение синхронных упражнений, обретая выразительные формы, становился предметом зрелища. Получаемое впечатление от просмотра ритуала можно было отнести к эстетическому порядку. Об этом свидетельствуют цитируемые Первисом слова из письма Уолпола Хораса (Horace Walpole) 1742 года: «...one loves a tattoo and review» (одна любовь – тату и смотр). Отсюда «tattoo» получит два своих генеральных вектора развития. Первый – из-за

уставов сохранится в системе воинских ритуалов (но и здесь он будет со временем претерпевать свои изменения), и второй вектор, где данный ритуал будет осознаваться как зрелищная форма с потенциалом на художественный запрос. Они будут существовать одновременно и влиять друг на друга. Так, считает Первис, в Англии появятся Military Band – музыкально-военные коллективы, но автор не дает пояснений этому определению и не указывает на конкретные коллективы. Из книги Джоржа Миллера «Military Band» мы понимаем, что такие коллективы обслуживали все королевские мероприятия. Миллер пишет об одном из выступлений в Сент-Джеймском парке, где «military band» был приставлен к гвардии. Он отличался от военного оркестра мастерством исполнения, так как его участники были людьми, которые до этого выступали в театрах [9]. Здесь не случайна связь со зрелищным искусством. Внимания заслуживает тот факт, что в состав military band зачастую входили люди, освобожденные от воинской обязанности. Они были вписаны в воинскую структуру, но вынесены за пределы воинских функций. То есть воинские функции официально больше не являлись профессиональной зоной военно-музыкальных коллективов, а вписывались только в художественную зону. На наш взгляд, военные оркестры, приставленные к армии и флоту, стремились достичь такого же уровня и техники исполнения, что и military band. Их уравнивает концертная практика, о чем пишет Первис: «Во время популярности military bands старые формы уступают новым; военная музыка покидает парадную площадь и перебирается в гостиные и концертные залы» [10]. Такая практика, в свою очередь, приведет к изменению формы «tattoo».

С приходом военачальника Симко «tattoo» в воинских частях могли означать уже и сигнал отбоя, и время отдыха – досуга и развлечения. Мы можем предположить, что «tattoo», или «отбой» мог соответствовать любому праздничному и культурному мероприятию, проводившемуся на территории той или иной воинской части. Такие мероприятия, с одной стороны, через рекреативную функцию морально и психологически подготавливали солдат к сражениям, а с другой – выводили из обыденного состояния – постоянной военной готовности. Очевидно, что в какой-то мере само мирное время для солдат

является праздничным. Так появились военные праздники или мероприятия, где демонстрировалось уже военно-музыкальное искусство, названное «tattoo». И так как эта зрелищная форма касалась уже и непосредственно людей, не имеющих отношения к военному делу, именно для них, по мнению Кита Аллана Уилсона (Keith Allan Wilson), и было добавлено слово «military» (военный), так как они сразу думали о татуировке на теле [11]. Возникает сращивание двух пространств – гражданского и военного, где в самом названии задается их пограничный статус. В данном случае мы видим, как явлению придается заведомо маскулинные характеристики.

В России к началу XVIII века заканчивается процесс укомплектования армии, а вместе с этим происходит формализация армейской жизнедеятельности. Поэтому появляется потребность в урегулировании режима времени солдат. В силу географической близости, английский сигнал «tattoo» (отвечающий за вечернее время) был сначала заимствован французами и немцами (ритуал «Zapfenstreich» – черта по краям) [5], а уже потом – русскими. Так, сигнал «tattoo» впервые был регламентирован в «Воинском Уставе» 1716 года в главе «о reveлиях и таптах», но позже в «Воинском уставе о полевой пехотной службе, утверждённой указом от 29 ноября 1796 года», как замечает М. Д. Черток, был изменен вместо «тапты» на «зорю» [8]. Но, в отличие от английской традиции, сигнал в России будет выполнять в основном утилитарные функции и только во второй половине XIX века обретет сходные с «military tattoo» черты, благодаря заложенным в XVII веке плац-парадным традициям.

Первой зрелищной формой, образованной из воинских ритуалов в России, стал парад, который сращивал в себе гражданское и воинское пространство. Военному оркестру в структуре парада была отведена немаловажная роль – обеспечение парада. Новая форма выводила из статики военных музыкантов, предполагала линейную траекторию перемещения в городских условиях, то есть военным музыкантам теперь приходилось исполнять музыку в движении. Но если во время военного похода музыка выполняла прикладные функции и была проста для исполнения, то парад предполагал трансформацию данных функций в эстетические, так как появлялись зрители. Ха-

характер демонстративности требовал от военных оркестров иного уровня мастерства. Отсюда возникает потребность в репетициях. В связи с этим новой практикой в жизни военных оркестров стала «экзерциция», низводящая случайности на параде к минимуму и закрепляющая театральную сторону. Помимо проверки реальной боеготовности (отработка военных маневров) на экзерцициях, осуществлялись и репетиции к парадом, из-за чего наметилась тенденция достижения внешнего эффекта. Воеводы стремились перенять самые зрелищные новшества в строю из-за рубежа (особо славилась такими новшествами Пруссия). Здесь на стыке двух направленностей экзерциций вырабатывается новая форма – плац-парад. Именно эта форма в дальнейшем повлияла на образование военно-музыкального искусства в России. Ее отличие от парада заключается в том, что пространство (плац) из-за ограниченности диктует другие правила движения. Пространство становится более очерченным, что требует создания изощренной системы фигурных перестроений под музыкальное сопровождение. Тем самым воеводы стремились к более изысканной нюансировке в перестроении фигур. На плац-параде нет возможности занимать время только движением из одной точки в другую, поэтому характер движений должен был становиться сложнее. Ограниченное пространство плаца стало художественно осваиваться в виде фигур и комбинаций их перестроения, военные начали телесно отождествляться с музыкой или телесно синхронизироваться с самим течением музыки. Так вырабатывались главные эстетические критерии подобных зрелищ, например, синхронность и выверенная геометрия перестроений. Процесс развития акустической стороны военно-музыкального искусства происходил в неразрывной связи с пластической его стороной. Поэтому можно предположить, что зрелищная природа плац-парада обеспечивалась техникой игры на инструментах. Тем более ограниченное пространство плаца, в отличие от городских условий парада, позволяло ее продемонстрировать и делало ее выразительной. То есть показ мастерства уже не ограничивается солдатами, а переходит и на музыкантов, демонстрируется сама манера игры. Большое значение в совершенствовании техники игры, виртуозности оказало и осознание

военных оркестров или «хоров» себя как сценической единицы, рано или поздно способной отмежеваться от своего происхождения. Этому способствовала концертная практика военных оркестров, в частности, появление благотворительных «инвалидных концертов» (исторических концертов) в начале XVIII века. Первый инвалидный концерт прошел в 1813 году в Санкт-Петербурге, и традиция проведения таких концертов просуществовала вплоть до 1917 года [6]. Его отличие от другой концертной практики военных оркестров заключалось в том, что здесь доминантой выступала военная музыка – «преобладали произведения героико-патриотического плана» [1]. Это давало оркестрам подходящую возможность демократизировать музыкальный репертуар: теперь военные оркестры исполняли попури из увертюр Моцарта, Глюка, Керубини, Бетховена и др. Попуриобразная форма позволяла органично соединять целый ряд музыкальных фрагментов, которые прежде казались несовместимыми в одной музыкальной карте. Во второй половине XVIII века, на стыке плац-парадных традиций и художественного влияния инвалидных концертов, изменения коснутся ритуала «зоря». Таким образом, данный ритуал стал для солдат символом не только окончания дня, но и свободного времени, когда военные могли реализовывать себя творчески. Свидетельством могут служить следующие обстоятельства: вечерняя зоря разделилась ко второй половине XIX века, на что указывает Черток [8]. В «Уставе о полевой службе в мирное время» 1846 года ее разделение происходит на «Вечернюю зорю с церемонией», «Вечернюю зорю без церемонии», «Общую вечернюю зорю», где указания «зори с церемонией» и «общей вечерней» больше похожи на сценарный план концертной программы. Сначала выход пехоты и артиллерии, ее основные мизансцены и перестроения, затем пение молитвы, выстрелы, сигналы отбоя (вечерней зари), который был усложнен, то есть возникает определенный зрелищный канон. Вячеслав Леонидович Минер пишет, что «Вечерняя зоря» во второй половине XIX «служила как бы завершающим звеном в цепи различных мероприятий в честь того или иного события» [4]. Другими словами, воинский ритуал «вечерняя зоря» начинает сопровождать праздник и досуговое время, объединяя состав-

ные элементы концерта. Тем самым эстетические потребности солдат были удовлетворены, но при этом строго регламентировались.

Можно сделать вывод, что английская военно-музыкальная традиция формируется в XVII веке – с началом процесса эстетизации воинского ритуала «tap-toe». Музыкальная и исполнительская структуры воинских ритуалов вступили в активные взаимоотношения. Таким образом, одновременное исполнительство на инструменте и выполнение синхронных упражнений обрело выразительные формы. Выделились следующие критерии: синхронность, характер упражнений и исполнительское мастерство, стилевое единство внешнего облика музыкантов. Отсюда

«tattoo» получило два своих генеральных вектора развития. Первый – как воинский ритуал и второй вектор – как зрелищная форма. В Россию ритуал был интегрирован во времена правления Петра I, сохранив свое утилитарное назначение до второй половины XIX века. Эстетическое развитие ритуал получил благодаря проникновению в концертную практику военных существующей военно-музыкальной (плац-парадной) традиции. Русская военно-музыкальная традиция конституировалась в XVIII веке: когда ограниченное пространство плаца на экзерцициях начало художественно осваиваться военными, где музыканты старались телесно отождествляться с музыкой и инструментом.

Литература

1. Аксенов Е. С. Военная музыка России: История и современность. – М.: Воениздат, 2007. – 248 с.
2. Мельник М. А. Развитие международного военно-музыкального фестивального движения // Тр. С.-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. Т. 195. Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: сб. науч. ст. – СПб.: С.-Петербург. гос. ин-т культуры, 2013. – С. 130–134.
3. Мельник М. А. Социально-культурные условия развития межкультурных коммуникаций участников военно-музыкальных фестивалей: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – М., 2017. – 198 с.
4. Минер В. Л. Воинские ритуалы российской армии: История зарождения и развития: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02. – М., 2005. – 571 с.
5. Новицкий В. Ф. Военная энциклопедия. Т. X [Электронный ресурс]. – URL: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/1676-t-10-elisaveta-petrovna-initsiativa-spb-1912-obl-1910> (дата обращения: 08.04.2019).
6. Тутунов В. И. История военной музыки России. – М.: Музыка, 2005. – 465 с.
7. Хазин А. Л. Фестиваль «Спасская башня». – М.: Символы, 2017. – 248 с.
8. Черток М. Д. Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. – СПб., 2017. – 286 с.
9. Miller G. The Military Band. – London: Novello and Company limited. – 1912. – 128 p.
10. Purvis K. Military Tattoos During the Simcoe Regime [Электронный ресурс]. – URL: http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK_noon.pdf (дата обращения: 08.04.2019).
11. Wilson K.A. The Making of a Tattoo: Canadian Armed Forces Tattoo 1967. – London: Friesen Press inc., 2015. – 203 p.

References

1. Aksenov E.S. *Voennaya muzyka Rossii: Istoriya i sovremennost'* [Military music of Russia: History and modernity]. Moscow, Voenizdat Publ., 2007. 247 p. (In Russ.).
2. Melnik M.A. Razvitie mezhdunarodnogo voenno-muzykal'nogo festival'nogo dvizheniya [Development of the international military music festival movement]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. Tom 195. Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' v usloviyakh modernizatsii Rossii: sbornik nauchnykh statey* [St. Petersburg State Institute of Culture. Vol. 195. Social and cultural activity in the conditions of modernization of Russia: collection of scientific articles], 2013, pp. 130-134. (In Russ.).
3. Melnik M.A. *Sotsial'no-kul'turnye usloviya razvitiya mezhkul'turnykh kommunikatsiy uchastnikov voenno-muzykal'nykh festivaley: dis. doktora ped. nauk* [Socio-cultural conditions for the development of intercultural communications of participants of military music festivals. Dr. ped. sci. diss.]. Moscow, Moscow State Institute of Culture Publ., 2017. 198 p. (In Russ.).
4. Miner V.L. *Voinskie ritualy rossiyskoy armii: Istoriya zarozhdeniya i razvitiya: dis. doktora istoricheskikh nauk* [Military rituals of the Russian army: the History of origin and development. Dr. of his. sci. diss.]. Moscow, Moscow State Regional University Publ., 2005. 571 p. (In Russ.).
5. Novitskiy V.F. *Voennaya entsiklopediya. T. X* [Military encyclopedia. Vol. X]. (In Russ.). Available <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/1676-t-10-elisaveta-petrovna-initsiativa-spb-1912-obl-1910> (accessed 08.04.2019).

6. Tutunov V.I. *Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Russian military music]*. Moscow, Muzyka Publ., 2005. 465 p.
7. Khazin A.L. *Festival' "Spasskaya bashnya" ["Spasskaya Tower" Festival]*. Moscow, Simvol Publ., 2017. 248 p. (In Russ.).
8. Chertok M.D. *Russkaya voennaya muzyka pervoy poloviny XIX veka. Razvitie voenno-muzykantskoy sluzhby: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 [Russian military music of the first half of the XIX century. The development of military music service. PhD in Art History: 17.00.09]*. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2017. 286 p. (In Russ.).
9. Miller G. *The Military Band*. London, Novello and Company limited, 1912. 128 p. (In Engl.).
10. Purvis K. *Military Tattoos during the Simcoe Regime*. (In Engl.). Available at: http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK_noon.pdf (accessed 08.04.2019).
11. Wilson K.A. *The Making of a Tattoo: Canadian Armed Forces Tattoo 1967*. London, Friesen Press, Inc., 2015. 203 p. (In Engl.).

УДК 304.2; 7.077

ЭВОЛЮЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ФОТО-, ВИДЕОЛЮБИТЕЛЬСТВА И РАЗВИТИЕ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ ЛЮДЕЙ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: guk56mai@mail.ru

Современное фото-, видеотворчество представляет собой актуальную форму медийной коммуникации и творческого самовыражения людей информационного общества. Оно значительно отличается от своего исторического прототипа новыми творческими стратегиями, новыми жанрово-видовыми образованиями, а главное – его новой социально-культурной ролью. Цель настоящего исследования заключалась в том, чтобы выявить и обозначить новые тенденции в становлении фото-, видеолубительства, уточнить его социальное предназначение, вызванное насущными потребностями современных людей. Для этого в работе использовался одновременно историко-генетический и компаративный методы анализа. Эволюция фото-, видеолубительства, рассмотренная как системный процесс, включающий субъектов любительского творчества, их деятельность и творческий результат, выявила определенную картину. Во-первых, стали очевидными тотальная массовость снимающих субъектов, их гендерное равенство, более высокая степень профессиональной культуры, раскрепощенность творческого сознания и интеллектуализация в целом их творческой деятельности. Во-вторых, процесс творческой деятельности фото-, видеолубителей стал менее трудоемким и затратным, уменьшилось количество технических рисков, резко возрос объем съемочного материала, увеличилось значение профессиональной специализации и творческой кооперации членов творческих коллективов. В-третьих, любительские фотографии и фильмы стали не просто легко тиражируемыми, а избыточно мультиплицированными, изменились условия их восприятия зрительской аудиторией, произошли трансформация и появление новых жанрово-видовых образований. Все это стало возможным благодаря интенсивному развитию цифровизации и сетевых технологий, сформировавших информационное общество. Данные процессы в корне изменили «лицо» современного фото-, видеолубительства: его мифическое существование в прошлом обрело вполне реальный облик, превратившись в мощное социокультурное явление. Автор приходит к выводу о том, что развитие современных информационно-коммуникативных технологий (в том числе фото- и видеотехнологий) принесло людям не только благо, но и проблемы. Их жизнь все больше перемещается в виртуальное пространство, но благодаря приобщению к активной творческой деятельности эти проблемы отчасти можно нивелировать. Именно фото- и видеолубительство

обладает сегодня наибольшим потенциалом среди других видов увлечений в плане приобщения к творчеству. Высказывается предположение, что творческая активность фото-, видеолюбителей будет расти вместе с повышением материального и финансового благополучия людей, вместе с развитием их общей культуры, что в конечном счете должно сделать их существование более одухотворенным и богатым.

Ключевые слова: фото-, видеолюбительство, эволюция, социальная коммуникация, фототворчество, видеотворчество.

EVOLUTION OF MODERN PHOTO, VIDEO AMATEUR WORK AND DEVELOPMENT OF SOCIAL ACTIVITY OF INFORMATION SOCIETY PEOPLE

Guk Aleksey Aleksandrovich, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Photovideoart, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: guk56mai@mail.ru

This study is devoted to the evolution of modern photo and video amateurs in the context of the development of the information society. Photo and video amateurs are considered by the author as a systemic phenomenon, including the subject of creativity, its activity and creative result. The performed analysis showed the total mass of the withdrawing subjects, their gender equality, higher degree of professional culture, emancipation of creative consciousness and intellectualization of their creative activity. The process of creative activity of photo and video amateurs has become less labor intensive and costly, the number of technical risks decreased, the importance of professional specialization and creative cooperation of members of creative teams increased. The conditions of perception and consumption of amateur films and photographs by the audience changed, transformation and emergence of new genre-species formations took place. All this was made possible thanks to the intensive development of digitalization and network technologies. These processes radically changed the “face” of the modern photo and video lovers: its mythical existence in the past acquired a real look, turning into a powerful sociocultural phenomenon. The author concludes that the development of modern information and communication technologies has brought people not only worthy but problems also. Their life is increasingly moving to the virtual space, but thanks to the introduction to the creative activity, these problems can be partly leveled. Today's photo and video amateur has the greatest potential among other types of amateurism in terms of initiation to creativity. It has been suggested that the creative activity of photo and video enthusiasts will grow along with an increase in the material and financial well-being of people, along with the development of their common culture, which ultimately should make their existence more spiritual and rich.

Keywords: photo, video amateurs, evolution, social communication, photo creation, video creation.

Сегодня всех членов современного общества с уверенностью можно назвать фото- и видеолюбителями. Это очевидный факт, подкрепленный ежедневной практикой людей, которые в подавляющем большинстве имеют в своем распоряжении тот или иной гаджет. Потенциальными любителями в этой сфере мы становимся именно благодаря наличию у себя мобильного телефона, ставшего в настоящее время мегакоммуникативной системой и одновременно творческим инструментом. С его помощью мы фиксируем окружающую нас жизнь и делимся ее экранными образами не только со своим окружением, но практически со всем

сетевым сообществом. Конечно, современное фото- и видеолюбительство неоднородно. В его структуре можно выделить тех, кто просто создает фото- и видеосообщения, как бы «на память», чтобы при случае актуализировать заложенную в них аудиовизуальную информацию. Это так называемый «фольклорный слой» фото- и видеолюбительства. Но среди них есть и такие, кто претендует на статус авторов экранных произведений. Они используют фотографические- и видеосредства не только для оперативной коммуникации, но, прежде всего, для осмысленного, авторски наполненного образного высказывания посредством

создания экранного (в том числе фотографического) произведения. И те, и другие фото- и видеолюбители являются объектом нашего исследования.

Естественно, что современное фото- и видеолюбительство (ранее кинолюбительство) имеет свою историю развития, свое социально-культурное предназначение, которое с течением времени изменялось. Современное фото- и видеолюбительство значительно отличается от своего исторического прототипа новыми творческими стратегиями, новыми жанрово-видовыми образованиями, а главное – новой социально-культурной ролью в обществе. В научной литературе присутствуют некоторые работы, описывающие, главным образом, проблемы любительской фотографии. В частности, К. В. Соболева прослеживает технические изменения в фотографии, которые влияют на ее коммуникативные функции [4]. Подобный подход демонстрирует и Л. В. Чернавина, обозначая некоторые новые характеристики любительской фотографии [8]. К ним можно добавить эссе А. Фельдмана [6], посвященное «портрету» современного фотолюбительства. Значительно меньше работ, отражающих современные проблемы кино-, видеолюбительства. Среди них можно обозначить исследование М. А. Бережной [1], рассматривающей любительское видео на эфирном телеканале как модный эстетический прием, а также работу Н. Ф. Хилько [7]. Отдельные тенденции в развитии фото-, видеолюбительства 90-х годов XX столетия обозначены нами в учебном пособии [2]. Однако практически никто из современных исследователей не уделяет внимания изучению всей совокупности актуальных тенденций фото-, видеолюбительства, особенно в социокультурном и эстетическом отношении. Таким образом, цель нашего исследования заключается в том, чтобы выявить эти новые тенденции, уточнить современное предназначение фото-, видеолюбительства, вызванное новыми потребностями людей информационного общества. Делать это мы будем, используя одновременно историко-генетический и компаративный методы анализа.

Как мы уже отметили, значительная часть современного фото- и видеолюбительства представляет собой когорту людей, активно занимающихся экранным (аудиовизуальным) творчеством, то есть созданием фильмов и фотографий. Наши соотечественники в советские годы делали практически то же самое. Но время, эпоха накладыва-

ют на эти занятия свой отпечаток. Если рассмотреть эту творческую деятельность исторично и системно, включая в нее такие элементы, как субъект творчества, сам процесс творчества и его результат, то обнаружится, что фото- и кинолюбительство существенно трансформировалось.

В безынтенетную эру количество фото- и кинолюбителей было значительно меньше. Развитие коммуникативных технологий и «визуальный поворот» в культуре сделали свое дело. Массовость снимающих субъектов сегодня стала тотальной. Количество «продвинутых» фото- и видеолюбителей также многократно увеличилось. При этом субъект фото- видеолюбительства с точки зрения социального положения стал несколько иным. Можно сказать, что и в этой сфере было ликвидировано гендерное неравенство. Если раньше фото- и кинотворчеством занимались в основном мужчины, то теперь не менее активны в этом плане женщины. Ту же тенденцию следует констатировать и в отношении детей, их стало не только значительно больше, но главное – они демонстрируют более высокую креативность и самостоятельность, освободившись от творческо-технической и организационной «опеки» взрослых. Материальная оснащенность современных фото- и видеолюбителей также претерпела коренные изменения, сделав процесс коммуникации и творчества более оперативным, интенсивным и демократичным. Занятие фото- и видеотворчеством – это уже не удел избранных, а массовое явление, в котором есть место всем. Людей уже не пугают различные технологические сложности и затраты на создание фотографий и видеопроизведений. Их усилия направлены теперь не на преодоление рутинных технологических операций, а на организацию содержательных и формотворческих элементов фото-, видеопроизведений. Для субъектов современного фото-, видеолюбительства характерно другое отношение к профессиональной культуре, грамотности в сфере фотографии и экранного творчества. Они гораздо быстрее получают необходимые профессиональные знания, имея доступ к огромному массиву текстовой и визуальной информации. У фото-, видеолюбителей есть сегодня возможность обучаться в различных фото-, теле-, видеошколах, на всевозможных курсах, участвовать в онлайн-лекциях, а также общаться между собой по вопросам профессионального мастер-

ства, независимо от своего местонахождения. В целом изменилось мышление субъекта фото-, видеолубительства. Оно освободилось от мощного диктата коммунистическо-социалистической идеологии. Это, в свою очередь, способствовало раскрепощению творческого сознания фото-, видеолубителей, разрушив сложившиеся штампы и стереотипы. Усилилась степень творческого самовыражения участников любительского движения, они стали органичной частью общемирового культурного процесса в данной сфере.

Естественно, что культурно-исторической трансформации подвергся и сам процесс творческой деятельности фото-, кинолюбителей. Во-первых, он стал менее трудоемким и затратным. Рукотворность многих технологических операций уступила место автоматизации. Отсюда сократилось время на подготовку и проведение съемок. Вместе с этим практически минимизировались финансовые затраты на приобретение носителей изображения, которые стали использоваться многократно. Съемочный процесс во временном отношении обрел почти безграничные возможности. Во-вторых, уменьшилось количество рисков, технических и творческих неудач при создании экранных произведений и фотографий. Сам съемочный процесс стал абсолютно наблюдаемым и контролируемым, а его результативность мгновенной и предсказуемой. В-третьих, для видеолубителей существенно упростилась синхронная запись звука на месте съемки, что ранее всегда являлось для них проблемным моментом. У фотолубителей появилась возможность «скорострельной» съемки, расширяющей отображение выразительных моментов жизненных реалий. В-четвертых, количество съемочного материала в результате съемки резко возросло, что создало реальную проблему его отбора для многих фото-, видеолубителей. Соответственно, увеличилось время на обработку этого съемочного материала, а роль постпродакшн в творческом процессе стала значительно весомей. В-пятых, изменилась организация творческого процесса, особенно в сфере видеолубительства, в котором значительно выросло значение профессиональной специализации и виртуальной кооперации членов творческого коллектива.

Культурно-эстетическим изменениям подверглись и результаты творческой деятельности фото-, видеолубителей. Любительские фото-

графии и фильмы стали не просто легко тиражируемыми, а избыточно мультиплицированными. В них окончательно стерлась граница между оригиналом и копией, между качественными характеристиками того и другого. В целом вырос технический уровень изображения и звука любительских фильмов и фотографий. Безупречными стали такие параметры изображения, как резкость, тональная плотность, цветность, динамический диапазон и т. д. Звучание в фильмах приобрело четкость, разборчивость, богатство звуковых элементов и их обертонов. Цивилизационные процессы оказали влияние и на форму представления любительских фотографий и фильмов зрительской аудитории. Бумажный носитель фотографического изображения уступил место экранности, а демонстрация фильмов лишилась соборности и превратилась в индивидуализированное потребление экранного зрелища. Также трансформировались старые и появились новые жанрово-видовые образования. Если традиционные жанры фольклорного фото-, видеолубительства (домашняя хроника, хроника путешествий, увлечений) и сохранились в прежнем виде, то их бытование на «домашних полках» сместилось в виртуальную среду посредством различных мессенджеров. Что касается «продвинутых» фото-, видеолубителей, то в жанрово-видовой структуре их произведений также произошли определенные метаморфозы. В частности, доминирование на любительском экране в течение нескольких десятилетий документальных фильмов (очерков, репортажей, информационных обзоров) закончилось, и на авансцену любительского экранного творчества вышли игровые и анимационные фильмы. Возникли также совершенно новые жанровые образования. В фотографии это «селфи», в экранной сфере – музыкальные видеоклипы, социальные ролики, видеошутки (пародии), видеоремиксы и т. п. Причем вся эта любительская продукция имеет тенденцию аккумулироваться в различных социальных сетях.

Вообще, обозначенные выше социальные и культурно-эстетические трансформации стали возможны лишь благодаря интенсивному развитию цифровизации и сетевых технологий, которые привели к формированию информационного общества. Для фото- и видеолубительства это означает, прежде всего, иное состояние субъекта творчества, его качественно новое осуществле-

ние и функционирование. Принципиально важным для сегодняшнего любительства является даже не столько цифровизация фотографических и видеопроцессов, сколько появление и развитие новых коммуникативных каналов через глобальную сеть Интернет. Для любительства это своеобразный «прорыв» в плане самореализации, самовыражения творческого субъекта, а также в плане социального позиционирования в целом. Раньше традиционное фото-, кинолюбительство воспринималось в обществе, главным образом, как миф, о нем вроде бы знали все, но «встретиться» с ним было практически невозможно. В первую очередь, это касалось того самого фольклорного слоя фото-, кинолюбительства, зрительская аудитория которого – это сами авторы съемок. У «продвинутых» (организованных в коллективы) фото-, кинолюбителей все-таки была редкая возможность показывать свои работы на различных фестивалях, выставках и конкурсах. В настоящее время Интернет уравнил фото-, видеолюбителей всех категорий в коммуникативном отношении и способствовал утверждению их не мифического, а вполне реального существования.

Однако приход «цифры» в сферу любительского фото-, видеотворчества и появление новых коммуникативных каналов, использующих глобальную сеть Интернет, стали, с одной стороны, благом для людей, с другой стороны, обострили общие противоречия информационного общества. Ученые уже давно озабочены тем, что современный человек все больше теряет свою природную социальность и все глубже погружается в виртуальную реальность. Это происходит именно под влиянием современных информационно-коммуникативных технологий, в том числе фото- и видеотехнологий. В чем же конкретно выражается негативное воздействие новых технологий и виртуальной среды на современного человека? Считается, что сокращение реального общения и его имитация в социальных сетях может привести к примитивизации мышления и, в конечном счете, к развитию кретинизма у людей [5]. Сегодня у них отпала необходимость держать в голове большое количество информации. Эту функцию успешно выполняют компьютер, фото- и видеокамера. В Интернете можно найти почти всю совокупность необходимых знаний, при необходимости можно отснять на фото или

видео любое явление жизни и поделиться всем этим с Другим. В результате человек теряет аналитические способности и коммуникативные навыки, не уделяя должного внимания осмыслению информации, ее структуризации и выстраиванию «живых» трансляционно-коммуникативных механизмов. В современном обществе заметно сократилось единое информационное пространство и, соответственно, утрачиваются и размываются общие ценностные основания его существования [9, с. 90]. Само выстраивание отношений между людьми, поддержка перестают быть ценностью. Это говорит о том, что происходит качественное изменение социальности, она все более становится фантомной, а не реально действенной. «Я-существование» обещает нам сегодня максимальный комфорт в виртуальном пространстве, населенном желаемыми друзьями, приятной музыкой, фильмами и т. д. Виртуальное общение в этом пространстве является лишь дополнительным каналом общения для современных людей, еще одной степенью коммуникативной свободы человека, но не его основной формой, присущей ему по своей природе.

Чтобы как-то компенсировать нехватку реально «живой», а не фантомно-виртуальной социальности, люди сегодня стали больше заводить домашних животных. Это, бесспорно, позитивный фактор, но существуют и другие формы восполнения данной социальной потребности. Важнейшей из них является приобщение людей к творчеству [3, с. 267], а в нашем случае – к фото-, видеотворчеству. И это уже не просто обмен фото- и видеосообщениями, а полноценная живая активность по созиданию определенных произведений в этой сфере. Наличие в настоящее время огромного количества фото- и видеолюбителей фольклорного типа является предпосылкой для их перерождения в творцов экранных произведений и фотографий, обладающих художественно-эстетической ценностью. На наш взгляд, именно фото- и видеолубительство обладает сегодня наибольшим потенциалом среди других видов увлечений в плане приобщения к творчеству. Во-первых, оно неразрывно связано с современными информационно-коммуникативными технологиями, теснейшим образом интегрированными в нашу повседневную жизнь; во-вторых, занятия фото-, видеотворчеством не требует

специальных навыков и тренинговых упражнений для реализации того или иного авторского замысла; в-третьих, оно зрелищно и максимально приближено к видимым формам самой жизни; в-четвертых, фильмы и фотографии легко тиражируются и интегрируются в социальные сети, обретая достаточно массовую аудиторию, и т. д. Несомненно, положительным моментом стало приобщение «продвинутых» видеолюбителей к постановочно-игровым фильмам. На фоне той социальной разобщенности, которую несут с собой новые информационно-коммуникативные технологии, коллективное творчество, присущее данной жанровой форме, обретает особое культурно-терапевтическое значение. Дело в том, что съемка игровых фильмов требует тщательной проработки авторского замысла, коллективного обсуждения сценария, совместных действий на съемочной площадке, в процессе которых и формируются общие социальные ценности и реальные коммуникативные навыки. Именно в таких ситуациях и зарождаются глубокие социальные отношения, которые являются не только залогом совместной творческой деятельности, но и фактором счастья для человека: он гораздо ярче ощущает полноценность своего бытия. В сфере фото-

графии, которая предполагает лишь единоличное участие в творческом процессе, коллективных действий практически нет, но и здесь появляются новые формы группового взаимодействия. К ним, например, можно отнести так называемые фотокроссы, фотоквесты, где практикуются единовременные совместные фотосъемки, обсуждения фотографий и их экспонирование в местах массового пребывания людей.

Чтобы интенсивнее реализовывать творческое начало в сфере любительского фото-, видеотворчества, необходимо формирование определенного материально-культурного контекста. Наше поведение и наши межличностные отношения зависят не только от внутренних стимулов, но и от внешних условий жизни. Творческая активность фото-, видеолюбителей, несомненно, будет расти вместе с повышением материального и финансового благополучия людей, вместе с развитием их общей культуры. Тем самым фото- и видеолубительство будет выполнять важнейшую социокультурную миссию по «возвращению» членов современного информационного общества в лоно реально-действенной, а не виртуальной жизни, что, в конечном счете, должно сделать их существование более одухотворенным и богатым.

Литература

1. Бережная М. А. Любительское видео на эфирном телеканале // Медиаскоп. – 2014. – № 4. – С. 4.
2. Гук А. А. История любительского кино-, фото- и видеотворчества: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 105 с.
3. Каменский Е. Г. Новая стратификация «технообщества» // Изв. юго-запад. гос. ун-та. Сер.: Экономика. Социология. Менеджмент. – 2017. – Т. 7, № 4 (25). – С. 264–270.
4. Соболева К. В. Фотографирование как коммуникативная практика // Изв. С.-Петерб. гос. электротехн. ун-та. – 2010. – № 9. – С. 135–140.
5. Технологии счастья. Документальный фильм (2018) [Электронный ресурс] // Телеканал «Культура». – URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/63529/episode_id/2044041/ (дата обращения: 17.05.2019).
6. Фельдман А. Есть такой народ – фотолюбители [Электронный ресурс]. – URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11 (дата обращения: 14.05.2019).
7. Хилько Н. Ф. Любительское видеотворчество студентов факультета культуры и искусств // Искусство и образование. – 2015. – № 2. – С. 44–50.
8. Чернавина Л. В. Любительская фотография как новый коммуникативный код // Век информации. – 2018. – № 2. – С. 302–304.
9. Чучкова Г. С. О проблеме общения в виртуальной коммуникативной среде // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 90–94.

References

1. Berezhnaya M.A. Lyubitelskoe video na efirnom telekanale [Amateur video on the TV channel]. *Mediascope* [Mediascope], 2014, no. 4, p. 4. (In Russ.).
2. Guk A.A. *Istoriya lyubitel'skogo kino-, foto- i videotvorchestva* [The history of amateur film, photo and video]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2011. 105 p. (In Russ.).

3. Kamenskiy E.G. Novaya stratifikatsiya "tekhnobshchestva" [New stratification "techno"]. *Izvestiya yugo-zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment* [Proceedings of the South-West State University. Series: Economy. Sociology. Management], 2017, vol. 7, no. 4 (25), pp. 264-270. (In Russ.).
4. Soboleva K.V. Fotografirovaniye kak kommunikativnaya praktika [Photography as a communicative practice]. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo elektrotekhnicheskogo universiteta* [News of St. Petersburg State Electrotechnical University], 2010, no. 9, pp. 135-140. (In Russ.).
5. Tekhnologii schist'ya. Dokumental'nyy fil'm (2018) [Technology of happiness. Documentary film (2018)]. *Telekanal "Kul'tura"* ["Culture" TV channel]. (In Russ.). Available at: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/63529/episode_id/2044041/ (accessed 17.05.2019).
6. Fel'dman A. *Est' takoy narod – fotolyubiteli* [There is such a people - photo amateurs]. (In Russ.). Available at: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=1110&pop=1&page=0&Itemid=11 (accessed 14.05.2019).
7. Khilko N.F. Lyubitel'skoe videotvorchestvo studentov fakul'teta kul'tury i iskusstv [Amateur video creation of students of the Faculty of Culture and Arts]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 2015, no. 2, pp. 44-50. (In Russ.).
8. Chernavina L.V. Lyubitel'skaya fotografiya kak novyy kommunikativnyy kod [Amateur photography as a new communicative code]. *Vek informatsii* [Information Age], 2018, no. 2, pp. 302-304. (In Russ.).
9. Chuchkova G.S. O probleme obshcheniya v virtual'noy kommunikativnoy srede [On the problem of communication in a virtual communication environment]. *Omskiy nauchnyy vestnik* [Omsk Scientific Herald], 2007, no. 1 (51), pp. 90-94. (In Russ.).

УДК 304.442

КУЛЬТУРНЫЕ КЛАСТЕРЫ В РЕГИОНАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Паничкина Елена Васильевна, кандидат политических наук, доцент кафедры философии, права и социально-политических дисциплин, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alenaartux@mail.ru

В статье анализируются мировой и российский опыт кластерного развития регионов, особенности реализации моделей культурных кластеров как способ повышения конкурентоспособности региона и его применение с учетом специфики конкретного региона на примере Кузбасса. Автор рассматриваются кластерная идеология американского ученого М. Портера и перспективность кластерного подхода для повышения конкурентоспособности территорий путем реализации кластерной региональной политики в таких развитых странах, как США, Япония, Германия, Китай и др.

Важное место кластерный подход как концептуальный план развития территорий с помощью новых технологий в сфере культуры занимает и в Российской Федерации. Анализируется опыт создания межрегиональных кластеров, позволяющий эффективно реализовывать международные и межрегиональные проекты в сфере культуры, используя альтернативные источники финансирования, в частности фандрайзинг в культуре.

В работе изучается опыт создания Кузбасского культурного кластера, являющегося важнейшим элементом Стратегии развития региона, а также формы участия в реализации данной Стратегии Кемеровского государственного института культуры, выстраивающего эффективное взаимодействие как с регионами страны, так и с зарубежными партнерами. Выявлен один из важнейших факторов обеспечения реализации дальнейшего развития культурной политики региона через межрегиональные соглашения о сотрудничестве, опирающиеся на саморазвитие и партнерство.

Автор приходит к выводу, что реализация амбициозных проектов в сфере культуры приведет к ряду положительных эффектов как в социальной, так и в экономической сфере, а кроме того, станет одним из способов постиндустриальной адаптации региона.

Ключевые слова: кластер, региональная культурная политика, фандрайзинг, соглашение о сотрудничестве, межрегиональное взаимодействие, брендинг.

CULTURAL CLUSTERS IN REGIONAL MEASUREMENT

Panichkina Elena Vasilyevna, PhD in Politics, Associate Professor of Department of Philosophy, Law and Sociopolitical Subjects, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alenaartux@mail.ru

The author analyzes the international and Russian experience at cluster development of regions, distinguishing the features of implementation of various kinds of cultural clusters as a way to improve the competitiveness of a region. Its application in special conditions of the particular region in case of Kuzbass is also depicted. The author analyses the cluster theory of American scientist M. Porter as good as the perspectives of the cluster approach to improve the competitiveness of regions through the implementation of cluster regional policy in USA, Japan, Germany, China, etc.

The cluster approach added by new technologies in the field of culture is the conceptual plan for the development of regions now takes important place in Russia. The article considers the experience in interregional cluster development. It allows to implement international and interregional projects in the field of culture effectively and use fundraising as alternative source of funding in culture.

This research paper depicts the experience of Kuzbass cultural cluster as the important element of the regional development strategy, and the forms of participation of the Kemerovo State Institute of Culture in the implementation of this Strategy and in building the effective cooperation with other regions and foreign partners. The author reveals one of the most important proviso of the further development of the region's cultural policy through interregional cooperation agreements based on self-development and partnership.

The author comes to the conclusion that the implementation of ambitious projects in the field of culture will lead to many positive effects in both, social and economic spheres, as good as will be one of the ways of post-industrial adaptation of the region.

Keywords: cluster, regional culture policy, fundraising, agreement on cooperation, interregional collaboration, branding.

В современной России нарастает тенденция реализации стратегической роли культуры как духовно-нравственной основы развития личности и государства. Данная тенденция наиболее эффективно реализуется в кластерном подходе. Модели кластерного развития регионов в настоящее время распространены как в России, так и за рубежом.

При этом задача создания культурных кластеров была поставлена главой государства в послании Федеральному собранию только в 2018 году и отражена в президентском указе «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». В рамках реализации поставленной задачи созданы проекты строительства культурно-образовательных и музейных комплексов, которые должны появиться во Владивостоке, Калининграде, Кемерове и Севастополе [11].

О перспективности кластерного подхода к развитию регионов говорит анализ опыта многих развитых стран. Кластерный компонент в региональной политике повышает конкурентоспособность территорий и производственных ком-

плексов, а отраслевые кластеры стали привычной формой организации бизнес-сообществ. Анализ реализованных в разных странах за последние десятилетия кластерных инициатив показывает, что их высокая конкурентоспособность основана на сильных позициях отдельных кластеров, которые усиливают национальную экономику и оптимизируют управление ею. Наибольший интерес представляет опыт США, Японии, Финляндии, Германии, Нидерландов, Франции, Канады, Португалии, Китая.

Кластерная идеология была предложена известным американским ученым М. Портером и первоначально применялась лишь к отраслям промышленного производства и рассматривалась как группа интеграционно-взаимодействующих географически близких компаний и связанных с ними организаций, функционирующих в определенной отраслевой либо многоотраслевой сфере и дополняющих друг друга.

Опыт мировой экономики доказывает, что кластеры – наиболее эффективные и гибкие структуры. В их основе лежат два принципа: ко-

операция и конкуренция. Главный тезис М. Портера заключается в том, что перспективные конкурентные преимущества создаются не извне, а на внутренних рынках. По его словам, на раннем этапе главная задача правительства – улучшение инфраструктуры и устранение неблагоприятных условий, а затем его роль – устранение ограничений к развитию инноваций.

Для выделения базовой отрасли кластера критерием является ее способность производить конкурентоспособную на мировом рынке продукцию. Создание же кластера приводит к созданию и продвижению бренда региона.

Учитывая изложенное, цели и задачи культурных кластеров таковы:

1. Создать условия для профессионального развития творческих работников на основе межотраслевого сотрудничества с организациями смежных отраслей.

2. Укреплять конкурентные преимущества вошедших в кластер творческих организаций и предприятий смежных отраслей.

3. Создавать благоприятную среду для развития творческих индустрий, в том числе нацеленных на привлечение туристов.

4. Повышать уровень интерактивности культурных продуктов, создаваемых в рамках культурных кластеров.

5. Формировать новые продукты культурного туризма, способные привлекать различные категории туристов [10].

Важность третьего и пятого пунктов тем более возрастает, что уже к 2024 году Кузбасс, по замыслу администрации области, должен будет принять около трех миллионов туристов, а к 2035 году – восемь миллионов (сейчас в Кузбасс ежегодно приезжают около полутора миллиона гостей, большая часть которых напрямую из новокузнецкого аэропорта и вокзала отправляется в Шерегеш).

Создавая ареал межотраслевого сотрудничества, культурные кластеры формируют условия для профессионального роста работников культуры, повышают уровень интерактивности создаваемых в рамках культурных кластеров культурных продуктов.

В конечном счете, кластеры влекут наиболее полное удовлетворение нужд потребителей на

специфичном рынке культурных услуг. Рост сектора творческих индустрий связан с базисными преобразованиями в экономике: с развитием постиндустриального общества и формированием экономики знаний, с ростом сектора услуг и повышением роли креативного класса.

Принципиальный момент в том, что политика в отношении творческих индустрий не может представлять собой расширенную версию существующей культурной политики, построенной на принципах экономики благосостояния, а должна рассматриваться как элемент инновационной политики в экономике в целом.

Именно поэтому на заседании Совета по культуре и искусству, состоявшемся 15 декабря 2018 года в Санкт-Петербурге и посвященном национальной программе в сфере культуры, Владимир Путин отметил: «Хотел бы обратить особое внимание на задачу создания в субъектах Федерации крупных культурных кластеров. Города, где появятся первые кластеры, уже определены: это Владивосток, Кемерово, Калининград и Севастополь. Они соберут на одной площадке филиалы наших ведущих творческих организаций, будут способствовать более полному участию в культурной жизни страны и мира жителей регионов и гостей России, туристов. В целом национальная программа в сфере культуры должна получить сильное региональное измерение, стимулировать повышение качества и разнообразия культурной жизни в малых городах и посёлках страны [4].

Впервые идея создания культурного кластера в Кузбассе прозвучала на презентации Сергея Цивилёва Стратегии развития Кемеровской области до 2035 года. Он вышел с инициативой создания в Кузбассе культурного кластера, в который войдут все учреждения культуры региона и который позволит создать единый комплекс самых разнообразных услуг в сфере культуры и искусства.

Часть кластера будет размещаться в городе Кемерово, главным образом в излучине реки Искитимки, которая, находясь в самом центре города, долгие десятилетия ждала достойного проекта своего использования, а вторая часть – в Новокузнецке. Находящийся, опять же, в самом центре города парк имени Гагарина со множеством интересных учреждений культуры, некоторые из которых имеют статус объектов

культурного наследия, памятников архитектуры федерального и регионального значения, станет центром южного кластера [14].

Ключевыми элементами кузбасского культурного кластера станут культурно-образовательный и музейно-выставочный комплексы. Главный объект проекта – концертный зал филиала Мариинского театра оперы и балета с современной сценической площадкой, оснащенной новейшими техническими средствами, что позволит на постоянной основе принимать ведущих деятелей культуры, творческие коллективы России, мира, обеспечит доступность высокого искусства для жителей и гостей не только Кемерова, но и всей области. Также должны открыться филиалы Государственного Русского музея с культурно-выставочным центром и фондохранилищем для учреждений Кемеровской области и Российской академии музыки им. Гнесиных. Планируется построить образовательный комплекс с филиалами учреждений для подготовки специалистов в области хореографии, театрального и музыкального искусств. Также культурный кластер будет включать Кузбасский центр искусств с арт-пространствами и многофункциональными центрами [13].

Реализация данного проекта закреплена в Распоряжении Администрации Кемеровской области «О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств (с изменениями на 27 февраля 2019 года)» от 15 ноября 2018 года. Документ определяет решение стратегических задач развития в сфере культуры Кемеровской области, а также содержит перечень центров культурного развития во многих районах Кузбасса: Беловском, Ижморском, Ленинск-Кузнецком, Прокопьевском, Топкинском и других районах [7].

Кластеры формируются на базе ключевых ресурсов региона. Их участниками, помимо организаций, обеспечивающих реализацию продуктов и услуг в сфере культуры, могут стать администрации муниципалитетов, научно-исследовательские и образовательные учреждения, профессиональные и общественные объединения и т. д. Кластеры могут формироваться как на локальном (городском или районном), так и на региональном уровнях. Имеются и примеры межрегиональных кластеров, обеспечивающих условия дальнейше-

го развития и взаимодействия с другими регионами и странами.

Для формирования такого межрегионального взаимодействия, усиливающего внешние позиции региона, 7 сентября 2018 года подписано соглашение о сотрудничестве, в том числе и в сфере культуры, с Московской областью [3].

Также в 2018 году заключено соглашение между Кемеровской областью и Правительством Москвы о стратегическом сотрудничестве в торгово-экономической, научно-технической и культурной сферах [8].

В 2019 году состоялось подписание соглашения между правительствами Алтайского края и Кемеровской области о торгово-экономическом, научно-техническом и культурном сотрудничестве [2] и аналогичное соглашение о сотрудничестве с Томской областью [12].

Помимо соглашений с указанными регионами, на сегодня Кузбасс заключил еще 12 межрегиональных соглашений о сотрудничестве с другими субъектами Федерации. Это Калининградская, Магаданская, Мурманская, Новосибирская и Оренбургская области, Приморский и Хабаровский края, Республика Саха (Якутия), Республика Татарстан, Республика Тыва, Севастополь, Чукотский автономный округ.

В рамках подготовки к празднованию 300-летия открытия Кузбасса планируется заключить соглашения о социально-экономическом сотрудничестве и стратегическом партнерстве со всеми субъектами России. В частности, ряд новых документов о партнерстве с регионами будет подписан на Российском инвестиционном форуме [6].

Эффективно дополняет межрегиональное и международное сотрудничество региона и Кемеровский государственный институт культуры, активно развивая культурные, образовательные и научные связи как внутри страны, так и с зарубежными партнерами (КНР, Республика Корея, Монголия, Венгрия, Италия и др.). Наличие в регионе института культуры способствует аккумуляции творческого, научного и коммуникативного потенциала региона [5].

В контексте формирования инновационной экономики одновременно с выстраиванием эффективных внешних связей региона решается еще одна актуальная проблема: поиска альтернативных источников финансирования (фандрайзинг

в культуре, позволяющий привлекать и аккумулировать финансовые средства для обеспечения проектов и мероприятий в сфере культуры).

Пример успешного фандрайзинга дает Институт культурной политики в Москве, который представляет собой агентство, занимающееся аналитической, консультативной и проектной работой в сфере искусства. Для этого Институт активно привлекает ведущих российских и иностранных экспертов. За 10 лет работы в сотрудничестве с российскими властями и международными организациями, такими как Совет Европы, Немецкий культурный центр им. Гёте, агентство «Arts&Business», «Comedia» и др., был реализован ряд проектов на различном уровне, начиная с муниципального и заканчивая международным. Таким образом, современная культурная политика позволяет согласовать разнонаправленные усилия различных субъектов культурной жизни в интересах общества.

Развивая в Кузбассе стратегию повышения конкурентоспособности региона, важно сформировать такое актуальное направление реализации региональной культурной политики, как **брендинг территории**.

Сегодня общественно-политическая, культурно-историческая, инвестиционная привлекательность регионов является следствием сформированного и актуализированного имиджа. Имидж стал одним из определяющих факторов восприятия региона и формирования вокруг него дружественной общественной среды. А это, в свою очередь, оказывает самое непосредственное влияние на лояльность со стороны федерального центра, других регионов и международного сообщества.

В целях формирования новой модели культурной политики предполагается, помимо прочего:

- обеспечение межведомственного, межуровневого и межрегионального взаимодействия в реализации государственной культурной политики;
- реализация ценностно ориентированной государственной культурной политики, предусматривающей распространение традиционных для российского общества ценностей;
- стимулирование создания институтов развития в сфере культуры;

- существенное увеличение доли внебюджетных инвестиций в совокупных расходах на культуру, в том числе посредством государственно-частного партнерства, а также стимулирование благотворительной деятельности, меценатства и иных альтернативных механизмов финансирования культуры;

- содействие развитию культурной индустрии; гармоничное сочетание интересов национальной безопасности, единства культурного пространства и этнокультурного многообразия страны;

- создание системы мониторинга и системы качественных и количественных показателей;

- использование инновационных информационных и коммуникационных технологий в целях повышения доступности культурных благ, объектов культурного наследия, продукции творческих индустрий [1].

Хотя создание и продвижение брендов городов и регионов – новая и еще очень молодая тенденция, уже сложились определенные методики в этой сфере. В качестве брендов используются любые символы, имена, достопримечательности, связанные с регионом и вызывающие положительные эмоции.

Успешное продвижение бренда свидетельствует о неравнодушии администрации к судьбе и престижу вверенного ей региона, об умении строить отношения с бизнесом, а значит, и о том, что у региона есть шансы на развитие и процветание.

Кузбасс уже сейчас занимает особое место на карте России и при должном позиционировании может не только «звучать» еще громче, но и привлечь в регион, в малые города в особенности, дополнительные инвестиции. В этих целях до 2025 года в Кемеровской области будет сформировано три туристско-рекреационных кластера, которые позволят расширить границы сезонности отдыха в Кузбассе, привлечь в регион новых туристов и инвесторов. Перспективы развития туристской отрасли определены проектом Стратегии развития туризма в регионе. Для реализации достаточно масштабного плана в 2018 году учреждено Агентство по туризму Кемеровской области.

Одной из инновационных форм работы в сфере туризма является событийный туризм, который завоевывает все большую популярность среди туристов.

Активно подключился к этому проекту музей-заповедник «Томская Писаница» со своими традиционными мероприятиями (Рождество, Масленица, Троица) и национальными праздниками.

Музей-заповедник «Кузнецкая крепость» проводит такие мероприятия событийного характера, как фестиваль «Сокровища старой крепости», рыцарский турнир, межрегиональный фестиваль казачьей культуры «Кузнецкая вольница».

Областной научной библиотекой им. В. Д. Фёдорова был организован литературный маршрут – поездка в деревню Марьевка Яйского района, где располагается музей-усадьба Василия Дмитриевича Фёдорова.

Ярко и празднично проходит межрегиональный фестиваль народного творчества «В гостях у динозавра» в селе Шестаково Чебулинского района.

Большой интерес вызвал фестиваль-конкурс «Картофельный БУМ – 2018», который прошел в Мариинске.

Учитывая большой спрос на мероприятия в сфере событийного туризма, Департамент культуры и национальной политики совместно с органами культуры муниципальных образований составил Календарь событийного туризма Кемеровской области на 2019 год, который размещен на официальном сайте департамента.

В Календарь вошло множество мероприятий в различных городах и поселках Кемеровской области, отражающих современные тенденции

событийного туризма, например: городской фестиваль авторской песни «День карагайлинского бобра», спортивно-музыкальный праздник «Шансон у Беловского моря», кулинарный фестиваль «Национальная кухня России», «Брюхановская ярмарка», фестиваль прикладного и художественного народного творчества «Тисульская жемчужина», праздник «Русского валенка» и др.

Кемеровский областной краеведческий музей в рамках Общероссийского проекта «Туризм в интересах старшего поколения» организует экскурсионные маршруты выходного дня для ветеранов в города Мариинск, Новокузнецк, Ленинск-Кузнецкий, Гурьевск, Прокопьевск [9].

Реализация амбициозных проектов в сфере культуры позволит не только развивать креативные индустрии, привлекая молодежь к активному участию в культурной жизни Кузбасса, но и в целом улучшить качество жизни, развивая творческую и духовную составляющие человека, сформировать новый имидж региона.

Работа по продвижению креативных индустрий – это интересный, инновационный, многообещающий путь постиндустриальной адаптации больших и малых городов. Следует признать, что создание культурологического кластера – это концептуальный план развития территории с помощью новых технологий в сфере культуры и создания условий для всех направлений прикладной культурологии и представителей креативных профессий.

Литература

1. Басалаева О. Г., Волкова Т. А., Паничкина Е. В. Основы государственной культурной политики Российской Федерации: учеб.-метод. пособие для студентов, обучающихся по всем направлениям подготовки бакалавриата и специалитета. – Кемерово: КемГИК, 2019. – 170 с.
2. Губернатор Алтайского края Виктор Томенко и глава Кемеровской области Сергей Цивилёв подписали соглашение о сотрудничестве [Электронный ресурс]. – URL: https://altairegion22.ru/region_news/gubernator-altaiskogo-kрая-viktor-tomenko-i-gubernator-kemerovskoi-oblasti-sergei-tsvilev-podpisali-soglasenie-o-sotrudnichestve_755248.html (дата обращения: 26.05.2019).
3. Губернатор подписал соглашение о сотрудничестве с Кемеровской областью [Электронный ресурс] // Правительство Московской области. Новости. – URL: <https://mosreg.ru/sobytiya/novosti/organy/gubernator/gubernator-podpisal-soglasenie-o-sotrudnichestve-s-kemerovskoi-oblastyu> (дата обращения: 10.05.2019).
4. Заседание Совета по культуре и искусству 15 дек. 2018 года. Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // Официальные сетевые ресурсы Президента России. События. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59416> / (дата обращения: 22.05.2019).
5. Кемеровский государственный институт культуры, Международная деятельность 2010–2019 [Электронный ресурс]. – URL: <http://kemguki.ru/institute/mezhdunarodnaya-deyatelnost/> (дата обращения: 20.05.2019).
6. Кузбасс плюс Алтай [Электронный ресурс] // «КузПресс»: информационно-аналитический портал. – URL: <http://kuzpress.ru/politics/26-01-2019/65388.html> (дата обращения: 25.05.2019).

7. О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств (с изменениями на 27 февр. 2019 года) [Электронный ресурс] // Консорциум Кодекс: электрон. фонд прав. и норматив.-техн. документации. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (дата обращения: 22.05.2019).
8. Об утверждении заключения договора Кемеровской области с Правительством Москвы. Закон Кемеровской области от 17 авг. 2018 года № 68-ОЗ [Электронный ресурс] // Консорциум Кодекс: электрон. фонд прав. и норматив.-техн. документации. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/550158807> (дата обращения: 10.05.2019).
9. Паничкина Е. В. Государственная стратегия регионального развития Российской Федерации: социальная, культурная, национальная политика: учеб. пособие для студентов вузов культуры, обучающихся по всем направлениям подготовки бакалавриата, специалитета очной и заочной форм обучения. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – 138 с.
10. Портер М. Международная конкуренция. Конкурентные преимущества стран. – М.: Альпина Бизнес Букс (Юнайтед Пресс), 2017. – 947 с.
11. Президенту России представили проекты культурных кластеров в регионах РФ. Новости Министерства Культуры [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mkrf.ru/press/news/prezidentu_rossii_predstavili_proekty_kulturnykh_klastero_v_regionakh_rf/?sphrase_id=2458587 (дата обращения: 22.05.2019).
12. Приморский край и Кемеровская область заключили соглашение о сотрудничестве [Электронный ресурс]. – URL: https://www.otvprim.ru/society/primorskij-kraj_08.02.2019_73551_primorskij-kraj-i-keмеровskaja-oblast-zakljuchili-soglasenie-o-sotrudnichestve.html (дата обращения: 16.05.2019).
13. Путеводитель по городу Кемерово и всему Кузбассу: Культурный кластер [Электронный ресурс]. – URL: <https://o-keмеровo.ru/культурный-кластер/> (дата обращения: 22.05.2019).
14. Сергей Цивилёв предложил создать культурный кластер в Кузбассе [Электронный ресурс] // Официальный сайт губернатора Кемеровской области Сергея Цивилёва. – URL: <https://sergeytsivilev.ru/news/sergej-civilev-predlozhit-sozdat-kulturnyj-klasterv-kuzbasse/> (дата обращения: 22.05.2019).

References

1. Basalayeveva O.G., Volkova T.A., Panichkina E.V. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki Rossiyskoy Federatsii: uchebno-metodicheskoye posobiye dlya studentov, obuchayushchikhsya po vsem napravleniyam podgotovki bakalavriata i spetsialiteta [Fundamentals of the state cultural policy of the Russian Federation. Textbook for university students of culture, students in all areas of training for undergraduate, full-time and part-time studies]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2019. 170 p. (In Russ.).
2. *Gubernator Altayskogo kraia Viktor Tomenko i glava Kemerovskoy oblasti Sergey Tsivilev podpisali soglasenie o sotrudnichestve [Governor of Altai region Viktor Tomenko and head of Kemerovo region Sergey Tsivilev signed a cooperation agreement]*. (In Russ.). Available at: http://altairegion22.ru/region_news/gubernator-altayskogo-kraia-viktor-tomenko-i-gubernator-keмеровskoi-oblasti-sergei-tsivilev-podpisali-soglasenie-o-sotrudnichestve_755248.html (accessed 26.05.2019).
3. *Gubernator podpisal soglasenie o sotrudnichestve s Kemerovskoy oblast'yu. [The Governor signed a cooperation agreement with the Kemerovo region]. Pravitel'stvo Moskovskoy oblasti. Novosti [Moscow region government. News]*. (In Russ.). Available at: <http://mosreg.ru/sobytiya/novosti/organy/gubernator/gubernator-podpisal-soglasenie-o-sotrudnichestve-s-keмеровskoi-oblastyu> (accessed 10.05.2019).
4. *Zasedanie Soveta po kul'ture i iskusstvu 15 dekabrya 2018 goda. Sankt-Peterburg [Meeting of the Council for Culture and Art on December 15, 2018. Saint-Petersburg]. Ofitsial'nye setevye resursy Prezidenta Rossii. Sobytiya. [Official network resources of the President of Russia. Events]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59416> (accessed 22.05.2009).
5. *Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, Mezhdunarodnaya deyatel'nost' 2010-2019 [Kemerovo State Institute of Culture: International activities 2010-2019]*. (In Russ.). Available at: <http://kemguki.ru/institute/mezhdunarodnaya-deyatelnost/> (accessed 20.05.2019).
6. *Kuzbass plus Altay [Kuzbass plus Altai]. KuzPress: informatsionno-analiticheskiy portal [KuzPress. Information and analytical portal]*. (In Russ.). Available at: <http://kuzpress.ru/politics/26-01-2019/65388.html> (accessed 25.05.2019).
7. O sozdanii na territorii Kemerovskoy oblasti Kuzbasskogo klastera iskusstv (s izmeneniyami na 27 fevralya 2019 goda) [On the creation of the Kuzbass cluster of arts on the territory of Kemerovo region (with changes dated February 27, 2019)]. *Konsortsiy Kodeks: elektronnyy fond pravovoy i normativno-tekhnicheskoy dokumentatsii [Consortium Codex. Electronic Fund of legal and normative-technical documentation]*. (In Russ.). Available at: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (accessed 22.05.2019).

8. Ob utverzhdenii zaklyucheniya dogovora Kemerovskoy oblasti s Pravitel'stvom Moskvy. Zakon Kemerovskoy oblasti ot 17 avgusta 2018 goda № 68-OZ [Approval of the conclusion of the Agreement of the Kemerovo region with the Government of Moscow. The law of Kemerovo region of August 17, 2018 No. 68-OZ]. *Konsortsium Kodeks: elektronnyy fond pravovoy i normativno-tehnicheskoy dokumentatsii* [Consortium Codex. Electronic Fund of legal and normative-technical documentation]. (In Russ.). Available at: <http://docs.cntd.ru/document/550158807> (accessed 10.05.2019).
9. Panichkina E.V. *Gosudarstvennaya strategiya regional'nogo razvitiya Rossiyskoy Federatsii: sotsial'naya, kul'turnaya, natsional'naya politika* [The State strategy of regional development of the Russian Federation: social, cultural, national policy]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2017. 138 p. (In Russ.).
10. Porter M. *Mezhdunarodnaya konkurentsia. Konkurentnye preimushchestva stran* [International competition. Competitive advantages of countries]. Moscow, Alpina Business books (United Press), 2017. 947 p. (In Russ.).
11. *Prezidentu Rossii predstavili proekty kul'turnykh klasterov v regionakh RF. Novosti Ministerstva Kul'tury* [Projects of region's cultural clusters were presented to the Russian President. News of Ministry of Culture]. (In Russ.). Available at: http://www.mkrf.ru/press/news/prezidentu_rossii_predstavili_proekty_kulturnykh_klasterov_v_regionakh_rf/?sphrase_id=2458587 (accessed 22.05.2019).
12. *Primorskiy kray i Kemerovskaya oblast' zaklyuchili soglasenie o sotrudnichestve* [Primorsky region and Kemerovo region signed a cooperation agreement]. (In Russ.). Available at: https://www.otvprim.ru/society/primorskij-kraj_08.02.2019_73551_primorskij-kraj-i-kemerovskaya-oblast'-zakljuchili-soglasenie-o-sotrudnichestve.html (accessed 16.05.2019).
13. *Putevoditel' po gorodu Kemerovo i vsemu Kuzbassu: Kul'turnyy klaster* [Guide to the city of Kemerovo and Kuzbass: Cultural cluster]. (In Russ.). Available at: <http://o-kemerovo.ru/kul'turnyy-klaster/> (accessed 22.05.2019).
14. Sergey Tsivilev predlozhit sozdat' kul'turnyy klaster v Kuzbasse [Sergey Tsivilev proposed to create a cultural cluster in Kuzbass]. *Ofitsial'nyy sayt gubernatora Kemerovskoy oblasti Sergeya Tsivileva* [Official website of the Governor of Kemerovo region Sergey Tsivilev]. (In Russ.). Available at: <http://sergeytsivilev.ru/news/sergej-tsivilev-predlozhit-sozdat-kulturnyj-klaster-v-kuzbasse/> (accessed 22.05.2009).

УДК 069.01(571.17)

КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К РЕГИОНАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНОМУ РАЗВИТИЮ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ СЕТИ (НА ПРИМЕРЕ КУЗБАССА)

Сильев Вячеслав Николаевич, аспирант кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Slava42rusic@yandex.ru

Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kafedramd@yandex.ru

Современные процессы развития культуры в Российской Федерации имеют несомненную значимость, что детерминировало инициативу руководства страны создать федеральные культурно-образовательные центры (культурные кластеры) на территории нескольких субъектов РФ, в числе которых – Кемеровская область. Цель настоящего исследования – описать обосновательное поле создания на территории Кузбасса культурного кластера, его потенциальную роль в процессе включения в уже существующую музейную сеть региона.

Одним из аспектов рассмотрения феномена «культурный кластер» явился анализ дискурса (нормативно-правовые акты в сфере культуры, научные статьи специалистов в области культурологии, экономики и педагогики) с акцентом на особенностях процесса кластеризации творческих отраслей и культурных учреждений с учетом возможного положительного эффекта для социально-экономического развития регионов.

В статье раскрывается содержание понятия «культурный кластер», основных нормативно-правовых документов, касающихся его создания, описываются отличительные особенности культурных кластеров, в частности, их влияние на существующую музейную сеть, при этом затрагиваются проблемы функционирования последней с учетом специфики региона. Предпринята попытка оценки состояния музейной сети на территории Кузбасса: количество музеев, содержание социальных нормативов.

В результате исследования выделены и рассмотрены основные риски создания культурного кластера в Кузбассе, проблема отсутствия исследований эффективности существующей музейной сети в корреляции с социальными нормативами и нормами музеев, установленными Министерством культуры РФ. Приведены основные принципы создания культурного кластера с учетом специфики конкретной территории – Кузбасса.

Ключевые слова: культурный кластер, кластерный подход, культура, музейная сеть.

CLUSTER APPROACH TO REGIONAL CULTURAL DEVELOPMENT: CONCEPTUAL BASES OF THE MODERNIZATION OF THE MUSEUM NETWORK (IN CASE OF KUZBASS)

Silyev Vyacheslav Nikolaevich, Postgraduate of Department of Museology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Slava42rusic@yandex.ru

Rodionova Darya Dmitrievna, PhD of Philosophy, Associate Professor, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kafedramd@yandex.ru.

The current state of culture in the Russian Federation is at an important stage in its development. The central role in this issue is taken by the initiative of the country's leadership to create federal cultural and educational centers (cultural clusters) in the territory of several subjects of the Russian Federation, including Kemerovo region. The purpose of this study is to analyze the rationale for creating the cultural cluster in Kemerovo Region, its role in functioning the existing museum network of Kuzbass. The analysis of the rationale for creating the cultural cluster in Kemerovo region, its role in functioning the existing museum network of Kuzbass was based on an analysis of scientific papers, which consider clustering the creative industries and cultural institutions from the position of a positive effect for the socio-economic development of the region. The main research methods were the analysis of cultural, socio-economic, pedagogical literature and legal acts in the field of culture, observation of the ongoing process in government bodies.

The article discusses the concept of “cultural cluster,” main regulatory documents relating to the creation of a cultural cluster in Kuzbass, distinctive features of cultural clusters and their role in the existing museum network of Kuzbass, problems existing in the functioning of the museum network in the region. The article describes the museum network of Kemerovo region, its state and prospects for joining the cluster.

As a result of the study, the main risks of creating the cultural cluster in Kuzbass, and the problem of the lack of research on the effectiveness of the existing museum network of the region in relation to the social standards and norms of museums from the Ministry of Culture of the Russian Federation are highlighted and examined.

Keywords: cultural cluster, cluster approach, culture, museum network.

Развитие сферы культуры и искусства является одним из стратегических направлений в формировании качества жизни населения и социально-экономической привлекательности как конкретного региона, так и всей страны. Сегодня

все чаще говорится о том, что отрасль культуры должна рассматриваться как одно из главных конкурентоспособных преимуществ, направленное на производство общественного продукта и национального дохода. В то же время культура

в современном обществе становится одним из базовых регуляторов, определяющих социально-экономическое развитие региона.

В Концепции долгосрочного социально-экономического развития РФ на период до 2020 года подчеркивается, что переход на инновационный путь сопровождается масштабными инвестициями в человеческий капитал – развитие человеческого потенциала предполагает развитие культуры. В этой связи знаковым событием стало заседание при Совете по культуре и искусству по вопросу создания культурно-образовательных и музейных комплексов во Владивостоке, Калининграде, Кемерове и Севастополе, получивших в средствах массовой информации название «культурные кластеры» [9].

С целью выполнения Указа Президента РФ «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» коллегией Администрации Кемеровской области было издано распоряжение «О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств» [9; 10].

В ближайшей перспективе на территории г. Кемерово в рамках культурно-образовательного и музейного-выставочного комплекса («Квартал искусств») появятся филиал федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей»; филиал федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный академический Мариинский театр» (большая и малая сцена); филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российская академия музыки им. Гнесиных»; интернат для одаренных детей, студенческое общежитие. На территории г. Новокузнецка – кластер искусств «КоммунАрт»: кинотеатр «Коммунар» как современный многофункциональный театральный комплекс; «Театр кукол “Сказ”»; государственное автономное учреждение культуры Кемеровской области «Новокузнецкий драматический театр»; муниципальное автономное учреждение «Культурно-методический центр “Планетарий” им. А. А. Федорова»; площадь искусств и городской парк им. Ю. А. Гагарина (интерактивная городская среда); арт-студия государственного профессионального образовательного учреждения «Новокузнецкий областной колледж искусств».

В ряде других территорий Кузбасса предполагается создание центров культурного развития на основе государственных и муниципальных учреждений культуры.

Введение в узус понятия «кластер» (cluster – концентрация, скопление) носит отнюдь не точечный характер. Впервые достаточно широко оно рассматривается в работе «Международная конкуренция» в аспекте свойств конкурентоспособности, характерных не только для отдельных компаний, но и для территорий, регионов, а также наций. Кластер здесь представляет собой группу взаимосвязанных отраслей и компаний, сосредоточенных на одной определенной территории и выигрывающих благодаря близости расположения и тесному взаимодействию [15].

Отметим, что в предыдущие годы акцент в исследованиях делался в основном на проблемах развития производственных кластеров, оставляя на периферии кластеры культурные, что предопределило низкую активность процесса внедрения их моделей в практику, более того, сегодня существуют отдельные определения ряда ученых, но, к сожалению, ни одно из них не является общепринятым и не закреплено в нормативно-правовых документах и методических рекомендациях федерального уровня.

На наш взгляд, всю целостность и многогранность культурного опыта, который дает территория, сообщество или традиция, в аспекте социокультурной деятельности способен обеспечить только кластер [8]. Социокультурный кластер – многоуровневая, внутренне дифференцированная открытая динамичная система, которая интегрирует организации и учреждения независимо от организационно-правовых форм собственности для формирования благоприятной социально-культурной среды и предоставления населению территории качественных услуг [2]; уровень творчества при этом подразумевает наличие на одной территории студий, художественных мастерских, галерей и т. п. [4].

Применение термина «кластер» в отдельных работах по тематике проектирования региональных культурного и образовательного пространств делает возможным решить организационные проблемы, определить возможности для инновационного экономического развития того или иного субъекта страны.

Значимый вклад в раскрытие сущности понятия «культурный кластер» внесли В. Э. Гордин и М. В. Матецкая, определившие его как сообщество фирм, которые тесно связаны с различными отраслями, взаимно дополняют друг друга и способствуют росту своего конкурентоспособного преимущества [4]. Культурные кластеры подразделяются на: кластеры культурного наследия (формируются вокруг аутентичных памятников истории, культуры, архитектуры); этнокультурные кластеры (локализуются в местах компактного проживания как коренных, так и не коренных для данной территории народов); творческие и масс-культурные кластеры (развиваются по принципам, присущим современным творческим индустриям); арт-инкубаторы (формируются на базе крупных творческих вузов или творческих факультетов университетов как «start-up» для молодежи). Для экономики государства такие кластеры играют роль «точек роста» внутреннего рынка [5, с. 199].

В свою очередь, авторы данной статьи рассматривают культурный кластер как многоуровневую, внутренне дифференцированную, открытую систему, состоящую из объединений субъектов (учреждений, организаций, предприятий), которые, благодаря близости расположения и тесному взаимодействию, способствуют эффективной реализации разных направлений культуры и искусства, влияющих на формирование благоприятной социально-культурной среды через предоставление населению территории качественных услуг.

Исходя из этого, цели и задачи формирования культурных кластеров предполагают: создание условий для профессионального развития творческих кадров на основе сотрудничества с организациями (учреждениями) смежных отраслей; укрепление конкурентных преимуществ вошедших в кластер творческих организаций и предприятий, учреждений; формирование благоприятной среды для создания и развития творческих индустрий, также нацеленных на привлечение туристов; способствование развитию территории через повышение ее аттрактивности для представителей творческих профессий; построение благоприятной креативной среды для организаций различных отраслей; повышение уровня интерактивности культурных продуктов, создаваемых в рамках культурных кластеров; создание новых

продуктов культурного туризма; развитие нового культурного имиджа туристской дестинации благодаря активизации деятельности креативных групп населения территории. Таким образом, всё вышеперечисленное детерминирует роль кластера как генератора инноваций при условии привлечения в его деятельность значительного числа квалифицированных специалистов.

Формирование культурных кластеров, ориентированных на знакомство с объектами культурного наследия, потребует разработки специальной стратегии, в основу которой заложены несколько принципов: системообразующими должны являться аутентичные памятники архитектуры и истории; должен вестись учет полисекторального характера (памятники, находящиеся в государственной собственности, и частные предприятия сферы услуг, предприятия малого и среднего бизнеса); должна осуществляться единая маркетинговая стратегия, работающая на коллективный имидж кластера [5].

Отдельно заметим, что в проблемном исследовательском поле значимым становится вопрос о влиянии будущего кластера искусств на уже существующие учреждения культуры в их сетевом взаимодействии в г. Кемерово: так, особый интерес вызывает начало строительства филиала ФГБУК «Государственный Русский музей» (планируется открыть в 2021 году).

В современном дискурсе музейная сеть определяется как целенаправленно формируемая совокупность музеев либо совокупность конкретных групп музеев определенного профиля, действующих на определенной территории. В Кемеровской области такая сеть включает в себя государственные и муниципальные музеи (на 1 января 2019 года – 43 государственных и муниципальных музея), фонды которых экспонируют историю социального, экономического, культурного развития региона [7]. Принципиально значимым в функционировании музеев на сегодняшний день стало изменение социальных нормативов и норм, применяемых для оценки эффективности их деятельности (речь идет о распоряжении «Об утверждении Методических рекомендаций субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры» [11]), графически этот процесс представлен на рис. 1.

Административно-территориальный уровень	Тип учреждения культуры	Обеспеченность тыс. человек на населенный пункт	Единица измерения (сетевая единица)	Административно-территориальный уровень	Тип учреждения культуры	Обеспеченность тыс. человек на населенный пункт	Единица измерения (сетевая единица)
1	2	3	4	5	6	7	8
БЫЛО				СТАЛО			
МУЗЕИ							
Субъект РФ	Музей		5	Субъект РФ	Краеведческий музей	Административный центр с населением от 1 млн человек	1
	Картинная галерея		1		Художественный музей		4
					Тематический музей		1
	Краеведческий музей	Административный центр с населением от 500 тыс. до 1 млн человек	1				
	Художественный музей		1				
	Тематический музей		3				
					Краеведческий музей	Административный центр с населением от 150 тыс. до 500 тыс. человек	1
					Тематический музей		2
					Краеведческий музей	Административный центр с населением до 150 тыс. человек	1
					Тематический музей		1
Городские округа	Музей	Более 100 тыс. человек	5	Городской округ	Краеведческий музей	Независимо от количества населения	1
	Картинная галерея	Более 300 тыс. человек	2		Тематический музей		1
Муниципальный район	Музей	От 5 до 20 тыс. человек	3	Муниципальный район	Тематический музей	Независимо от количества населения	1
Городские поселения	Музей	До 100 тыс. человек	4	Городское поселение	Краеведческий музей	Независимо от количества населения при наличии фондов	1
	Картинная галерея	До 300 тыс. человек	1		Тематический музей		1
Сельские поселения	Музей	До 10 тыс. человек	1				

Рисунок 1. Изменение социальных нормативов и норм для музеев

Очевидно, что теперь приоритетным для создания музея является не количественный показатель (жителей), а сам фонд. Помимо этого, максимально допустимый уровень территориальной доступности музеев для населения Кемеровской области, а также расчетные показатели минимально допустимого уровня обеспеченности объектами местного и регионального значения устанавливаются нормативами градостроительного проектирования (ст. 29.1 и 29.2 Градостроительного кодекса РФ). Это значит, что каждый регион обязан на своем уровне принять нормативы в зависимости от демографической ситуации и культурных традиций.

Таким образом, для Кемеровской области необходимо провести отдельный ряд исследований по вопросу соответствия количества музеев принятым социальным нормативам. Их результаты позволят определить дальнейшее направление развития: открывать ли новые музеи, оставлять ли существующие в прежнем количестве; какие музеи необходимо развивать либо объединять для улучшения системы управления.

К сожалению, на момент подготовки статьи еще не опубликованы направления деятельно-

сти филиала Государственного Русского музея в Кузбассе, размер его фонда, поэтому, как следствие, вопрос о воздействии нового музея на существующую музейную сеть Кемеровской области остается открытым.

Озабоченность вызывает и будущая система финансирования объектов культурного кластера, которая пока еще не до конца определена: по предварительным подсчетам, эксплуатация всех четырех культурных кластеров (Калининград, Севастополь, Кемерово, Владивосток) оценивается в 12–14 млрд руб. в год за счет федерального и региональных бюджетов. Однако если содержание и наполнение будущих кластеров станет обязанностью региональных властей, то они будут вынуждены урезать финансирование местных учреждений культуры [13; 16].

На сегодняшний день Кузбасский центр искусств и Кузбасский краеведческий музей с фондохранилищем, которые предположительно войдут в состав кластера, являются областными учреждениями. Затраты на их содержание будут распределены следующим образом: 30 % от средств бюджета региона и 70 % – за счет внебюджетных источников (аренды). Совсем недавно

было принято решение о том, что новый Кузбасский краеведческий музей будет построен на месте планируемого Кузбасского центра искусств, рядом с филиалом Русского музея, а Кузбасский центр искусств разместят в образовательной части культурного кластера (Ленинский район г. Кемерово) [6].

В трудах современных исследователей, изучающих развитие территорий [14; 17], мы находим две основные группы рисков кластерного развития, которые необходимо учесть, на наш взгляд, при составлении программы деятельности Кузбасского культурного кластера. К первой группе относятся риски, возникающие на уровне территориального управления при реализации политики на основе кластерного подхода и кластерного развития: превышение затрат на обеспечение кластерного развития региона над выгодами от такого развития; неэффективная деятельность сформированных кластеров; подавление конкурентной среды (конкуренция за рынки, кадры, ресурсы, инфраструктуру и т. д.), необоснованные предпочтения участникам кластеров; использование кластера как инструмента формирования отчетов об «успехах» управления без реального повышения уровня социально-культурного и социально-экономического развития соответствующих территорий; проблема кадров, когда из-за нехватки квалифицированных специалистов может существенно пострадать качество предоставляемых услуг и их перечень; отсутствие целостности культурной политики и согласованных мер органов государственной власти, ее реализующих; проблематичность нахождения механизма распределения прибыли между участниками кластера; трудность и дороговизна внедрения инноваций. Ко второй группе относятся риски, которые специфичны для музеев, не входящих в культурный кластер: сложность согласования совместных действий между филиалом Русского музея и другими музеями региона; проблема маркетинга и привлечения посетителей в условиях возможной конкуренции и численности жителей Кемеровской области; проблемы подбора и обучения персонала; сложность оценки эффективности деятельности музеев; вероятность потерь, обусловленных рядом причин в сфере взаимодей-

ствия, технические сбои, выход из строя производственных фондов, недостаточно высокий уровень организации производственных процессов, нарушение договорных обязательств и пр.

Уровень этих рисков тесно связан не только с характером взаимодействия учреждений культуры в хозяйственной деятельности – конкурентными отношениями, степенью вертикальной и горизонтальной интеграции смежных производств, характером деятельности предприятий, но и со спецификой организации деятельности будущих объектов, с совместным формированием устава, программ развития, плана мероприятий и т. д.

Данные риски ни в коем случае нельзя игнорировать при создании Кузбасского культурного кластера. В противном случае велика вероятность повторения судьбы музейно-культурного центра «Хакасский национальный краеведческий музей имени Л. Р. Кызласова» (Республика Хакасия). Введение в эксплуатацию данного объекта проводилось без оценки рисков его создания, четкой программы развития и привлечения потенциальных потребителей, как местных, так и туристов из других регионов, без учета проблем регионального финансирования по содержанию объекта, кадровых и иных проблем. Всё это привело к тому, что на сегодняшний день музейный комплекс занимает лишь часть здания, а подавляющее большинство помещений передано другим республиканским учреждениям культуры.

Тем не менее, кластер культуры в Кузбассе необходим, и пристальное внимание должно уделяться программе развития его объектов, при создании которой целесообразно привлекать как специалистов из столицы России, так и из региона. При правильной оценке рисков, подготовке и привлечении квалифицированных работников сферы культуры регион получит уникальный по масштабам деятельности многопрофильный комплекс, не только позволяющий удовлетворять социально-культурные потребности жителей Кемеровской области, но и способствующий развитию ее привлекательности среди регионов Сибирского федерального округа. При таком подходе поставленная губернатором региона в «Стратегии социально-экономического развития Кузбасса до 2035 года» задача «стать № 1 за Уралом» воплотится в реальность.

Литература

1. Акинфеева Е. В. Формирование и развитие региональных кластеров [Электронный ресурс]. – URL: <http://riep.ru/upload/iblock/103/103a3a3fa5e5a0dca75838b37af5a83d.pdf> (дата обращения: 04.06.2019).
2. Андросова Н. О. Условия и предпосылки создания социокультурного кластера в Белгородской области [Электронный ресурс]. – URL: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/10803/1/Androsova_Terms.pdf (дата обращения: 04.06.2019).
3. Гнедовский М. Б. Творческие индустрии: стратегия инновационного развития // Творческие индустрии: модель для сборки. – М.: Ин-т культурной политики, 2005. – Вып. 4. – С. 7–15.
4. Гордин В. Э., Матецкая М. В. Культурные кластеры как генераторы инноваций в развитии туризма в дестинации // Роль туризма в модернизации экономики российских регионов: сб. науч. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. – Петрозаводск, 2011. – С. 195–199.
5. Евса М. Мой принцип: нет ничего невозможного! [Электронный ресурс]: интервью. – URL: <http://kuzbass85.ru/2019/05/26/marina-evsa-moj-printsip-net-nichego-nevozmozhnogo/> (дата обращения: 04.06.2019).
6. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области за 2018 год [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kuzbasskray.ru/pictures/otchet_o_deyatelnosti_muzeev2018.pdf (дата обращения: 04.06.2019).
7. Личутин А. Тезисы о культурных кластерах // Экология культуры. – 2008. – № 2. – С. 16–20.
8. О Концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года (вместе с «Концепцией долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года») [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства РФ от 17.11.2008 № 1662-р (ред. от 28.09.2018). – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_82134/ (дата обращения: 04.06.2019).
9. О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года [Электронный ресурс]: указ Президента РФ от 07.05.2018 № 204 (ред. от 19.07.2018). – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_297432/ (дата обращения: 04.06.2019).
10. О создании на территории Кемеровской области Кузбасского кластера искусств [Электронный ресурс]: распоряж. коллегии Администрации Кемеров. обл. от 15 нояб. 2018 года № 536-р. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (дата обращения: 04.06.2019).
11. Об утверждении Методических рекомендаций субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры [Электронный ресурс]: распоряж. Минкультуры России от 27.07.2016 № Р-948. – URL: http://mkult.rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_311680.pdf (дата обращения: 04.06.2019).
12. Паспорт национального проекта «Культура» [Электронный ресурс]: утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207/ (дата обращения: 04.06.2019).
13. Плеханова А. Ф., Узбекова А. С., Шибанов Н. А. О применении портфельной теории к оценке промышленных кластеров [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nntu.ru/frontend/web/ngtu/files/nauka/izdaniya/trudy/2017/03/046-050.pdf> (дата обращения: 04.06.2019).
14. Портер М. Ю. Международная конкуренция: конкурентные преимущества стран. – М.: Междунар. отношения, 1993. – 896 с.
15. Совещание по вопросу создания культурно-образовательных комплексов в субъектах Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59647> (дата обращения: 04.06.2019).
16. Степанов М. А. Риски кластерного развития территорий [Электронный ресурс]. – URL: <http://vestnik-nauki.ru/wp-content/uploads/2015/11/2015-№3-Степанов.pdf> (дата обращения: 04.06.2019).
17. Шунков А. В., Пономарёв В. Д. Кемеровский государственный институт культуры в сибирском кластере искусств: интеграция науки, образования и творчества для развития человеческого потенциала в регионе // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45 (Т. 2). – С. 13–20.

References

1. Akinfeeva E.V. *Formirovanie i razvitie regional'nykh klasterov* [Formation and development of regional clusters]. (In Russ.). Available at: <http://riep.ru/upload/iblock/103/103a3a3fa5e5a0dca75838b37af5a83d.pdf> (accessed 04.06.2019).

2. Androsova N.O. *Usloviya i predposylki sozdaniya sotsiokul'turnogo klastera v Belgorodskoy oblasti* [Conditions and prerequisites for the creation of a socio-cultural cluster in Belgorod Region]. (In Russ.). Available at: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/10803/1/Androsova_Terms.pdf (accessed 04.06.2019).
3. Gnedovskiy M.B. *Tvorcheskie industrii: strategiya innovatsionnogo razvitiya* [Creative industries: an innovation development strategy]. *Tvorcheskie industrii: model' dlya sborki* [Creative industries: a model for assembly]. Moscow, Institut kul'turnoy politiki, 2005, iss. 4. pp. 7-15. (In Russ.).
4. Gordin V.E., Matetskaya M.V. *Kul'turnye klastery kak generatory innovatsiy v razvitiy turizma v destinatsii* [Cultural Clusters as Generators of Innovations in the Development of Tourism in the Destination]. *Rol' turizma v modernizatsii ekonomiki Rossiyskikh regionov: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [The Role of Tourism in the Modernization of the Economy of the Russian Regions: A Collection of Scientific Articles Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference]. Petrozavodsk, 2011, pp. 195-199. (In Russ.).
5. Evsa M. *Moy printsip: net nichego nevozmozhnogo!* [My principle: nothing is impossible!]. (In Russ.). Available at: <http://kuzbass85.ru/2019/05/26/marina-evsa-moj-printsip-net-nichego-nevozmozhnogo/> (accessed 04.06.2019).
6. *Informatsionno-analiticheskiy otchet o deyatel'nosti gosudarstvennykh i munitsipal'nykh muzeev Kemerovskoy oblasti za 2018 god* [Information analytical report on the activities of state and municipal museums of Kemerovo region for 2018]. (In Russ.). Available at: http://www.kuzbasskrai.ru/pictures/otchet_o_deyatelnosti_muzeev2018.pdf (accessed 04.06.2019).
7. Lichutin A. *Tezisy o kul'turnykh klasterakh* [Theses on cultural clusters]. *Ekologiya kul'tury* [Ecology of culture], 2008, no. 2, pp. 16-20.
8. *O Kontseptsii dolgosrochnogo sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2020 goda (vmeste s «Kontseptsiey dolgosrochnogo sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2020 goda»)* [About the Concept of the long-term socio-economic development of the Russian Federation for the period up to 2020 (with the "Concept of the long-term socio-economic development of the Russian Federation for the period until 2020)]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_82134/ (accessed 04.06.2019).
9. *O Natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda* [On the national goals and strategic objectives of the development of the Russian Federation for the period until 2024]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_297432/ (accessed 04.06.2019).
10. *O sozdanii na territorii Kemerovskoy oblasti Kuzbassskogo klastera iskusstv* [On the establishment of the Kuzbass Cluster of Arts on the territory of Kemerovo Region]. (In Russ.). Available at: <http://docs.cntd.ru/document/553154555> (accessed 04.06.2019).
11. *Ob utverzhdenii Metodicheskikh rekomendatsiy sub"ektam Rossiyskoy Federatsii i organam mestnogo samoupravleniya po razvitiyu seti organizatsiy kul'tury i obespechennosti naseleniya uslugami organizatsiy kul'tury* [On approval of the methodological recommendations to the subjects of the Russian Federation and local governments on the development of a network of cultural organizations and the provision of the population with the services of cultural organizations]. (In Russ.). Available at: http://mkult.rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_311680.pdf (accessed 04.06.2019).
12. *Pasport natsional'nogo proekta «Kul'tura»* [Passport of the national project "Culture"]. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207/ (accessed 04.06.2019).
13. Plekhanova A.F., Uzbekova A.S., Shibanov N.A. *O primenении portfel'noy teorii k otsenke promyshlennykh klasterov* [On the application of portfolio theory to the evaluation of industrial clusters]. (In Russ.). Available at: <https://www.ntu.ru/frontend/web/ngtu/files/nauka/izdaniya/trudy/2017/03/046-050.pdf> (accessed 04.06.2019).
14. Porter M.Yu. *Mezhdunarodnaya konkurentsia: konkurentnye preimushchestva stran* [International competition: competitive advantages of countries]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1993. 896 p. (In Russ.).
15. *Soveshchanie po voprosu sozdaniya kul'turno-obrazovatel'nykh kompleksov v sub"ektakh Rossiyskoy Federatsii* [Meeting on the creation of cultural and educational complexes in the subjects of the Russian Federation]. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59647> (accessed 04.06.2019).
16. Stepanov M.A. *Riski klasterного razvitiya territoriy* [Risks of cluster development of territories]. (In Russ.). Available at: <http://vestnik-nauki.ru/wp-content/uploads/2015/11/2015-№3-Stepanov.pdf> (accessed 04.06.2019).
17. Shunkov A.V., Ponomarev V.D. *Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury v sibirskom klasterе iskusstv: integratsiya nauki, obrazovaniya i tvorchestva dlya razvitiya chelovecheskogo potentsiala v regione* [Kemerovo State Institute of Culture in the Siberian Cluster of Arts: integration of science, education and creativity for the development of human potential in the region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 45, vol. 2, pp. 13-20. (In Russ.).

УДК 281.93:069.01

**ЭКСПОЗИЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЦЕРКОВНЫХ МУЗЕЕВ
КАК ПАНТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН
В ОТРАЖЕНИИ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ
(НА ПРИМЕРЕ ЦЕРКОВНЫХ МУЗЕЕВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ)**

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и философии, Барнаульский юридический институт МВД России; профессор кафедры музеологии и документоведения, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: elena2873@mail.ru

Лапин Евгений Сергеевич, ассистент кафедры музеологии и документоведения, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: lapin.eug22@yandex.ru

Настоящая работа посвящена осмыслению экспозиционной деятельности церковного музея как посттекста религии и церкви в рамках проблематики музейной гипертекстуальности. Ренессанс православия, выраженный в усилении общественной роли церкви, обуславливает особый интерес к экспозициям церковных музеев, которые могут рассматриваться в качестве посттекстов по отношению к культурно-символическим текстам религии и церкви, хранящим, транслирующим и популяризирующим наследие православия. Церковный музей, осуществляя катехизическую деятельность наряду со свойственными обычному музею функциями, приобретает дополнительный ценностно-смысловой пласт, восприятие которого предполагает принадлежность к соответствующему культурному коду. Цель данной работы заключается в рассмотрении специфики экспозиции церковного музея как посттекста религии и церкви, выраженной во включении в коммуникативную деятельность музея миссионерской и катехизической компонент. Авторская точка зрения иллюстрируется и обосновывается на примерах церковных музеев Западной Сибири. Опираясь на практику экспозиционно-выставочной работы последних, авторы приходят к выводу о том, что церковный музей обладает неразрывной связью с «исходными» текстами религии и церкви, в то время как музейная экспозиция является посттекстом транслируемых явлений, событий и фактов, а также актуальным текстом для аудитории и претекстом для её последующих интерпретаций в процессе музейной деятельности.

Ключевые слова: церковный музей, музейная экспозиция, претекст, актуальный текст, посттекст, музейный гипертекст, семиотический подход.

**EXPOSITION ACTIVITY OF CHURCH MUSEUMS AS A PANTEXTUAL
PHENOMENON IN THE REFLECTION OF THE ORTHODOX CULTURE
(IN CASE OF CHURCH MUSEUMS OF WESTERN SIBERIA)**

Polyakova Elena Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of History and Philosophy, Barnaul Law Institute of Ministry of Internal Affairs of Russia; Professor of Department of Museology and Documentation, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: elena2873@mail.ru

Lapin Evgeniy Sergeevich, Instructor of Department of Museology and Document Sciences, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lapin.eug22@yandex.ru

At the present stage of the scientific thought's development, there is much attention to the problematics of hypertext and hypertextuality. Hypertext clearly reflects the structure of modern culture and its organization in the shape of a massive set of interrelated cultural texts, and so we can call it a modern information paradigm.

A museum exposition is a cultural text composed of museum items; those play a role of signs and symbols. As a model of reality, an exposition has high informational potential that is based on the set of interconnections

between subjects included in. However, the text of the museum exposition does not exist by itself and does not remain isolated. Selecting in the hypertext such blocks as pretext, actual text and post-text, we can state the exposition simultaneously performs all these roles.

In the light of the Orthodoxy's Renaissance, there is a special interest to church museums' expositions; those can be considered as post-texts of the religion and the church. The social institution of the church also acts as a post-text of religion, within which the image of the Orthodox world is formed and the teaching of faith is preserved.

The church museum is a post-text of cultural and symbolic texts of the religion and the church. It preserves, broadcasts and popularizes the legacy of Orthodoxy, performing all the functions inherent to the museum, but also carrying out catechetical activities. There is an additional value-semantic layer is formed in such a museum, which perception implies belonging to the corresponding cultural code.

Actual texts of church museums' expositions allow them realize missionary-catechetical activity in the process of museum communication due to the strong connection of church museums with the "source" texts of religion and church as well as with the audience's interest in the interpretation of the Orthodox cultural code.

Keywords: church museum, museum exposition, pre-text, actual text, post-text, museum hypertext, semiotic approach.

Современный этап развития науки характеризуется повышенным вниманием к проблематике гипертекста и гипертекстуальности в пределах исследований социально-гуманитарного толка. Порождённый и активно используемый в рамках инженерно-технических дисциплин, в области информационных технологий, гипертекст уже утвердился в качестве новой информационной парадигмы, а ныне находит должное осмысление и как значимая часть современной культуры в целом. В наиболее общем смысле под гипертекстом можно понимать нелинейно организованную совокупность взаимосвязанных текстов, однако наиболее важно то, что данный феномен оптимально отражает устройство современной культуры, во многом базирующейся на сложной сети информационных процессов, порождаемых социумом. С этой точки зрения культура сама предстаёт в виде многоуровневой организации культурных текстов, в своей совокупности отражающих образ жизни общества, его ценности и смысловые ориентации. В свою очередь, на представление культурных текстов в наиболее экологичном с информационной точки зрения виде направлена деятельность музея.

Традиционно под текстами культуры понимаются все явления культуры, совокупность культурных смыслов, выраженных в знаковой форме. Экспозиция музея является уникальным текстом культуры, воссоздающим модель действительности посредством музейных предметов. Текст экспозиции, своеобразная знаковая

система, являет собой нечто существенно большее, чем просто комплекс вещей, утративших утилитарное назначение. Так, В. П. Арзамасцев приводит следующие мысли о знаковой природе музейного предмета: «Он многослоен, многосоставен, количество передаваемой им информации зависит от глубины проникновения в содержание вещи. Информация, содержащаяся в предмете, всегда превышает ту, что передаётся лишь его внешним обликом. Именно поэтому и возможно существенное увеличение информативности, возникающее при объединении экспонатов в экспозиционные сочетания» [1]. Информационный потенциал музейных предметов раскрывается в глубоком и многогранном комплексе их взаимосвязей. Являясь базовыми компонентами так называемого языка музея, музейные предметы составляют основу любого экспозиционного высказывания [9]. Будучи размещённой в физически ограниченном пространстве, экспозиция, по мнению Л. С. Именновой, «представляет собой конечную модель бесконечного мира» [5]. Она не статична, не пребывает в информационной изоляции, а, напротив, являет собой реакцию музея на внешнюю среду, выраженную в представлении определённого пласта реальности. Иными словами, если понимать текст как «выраженный в знаковой форме фрагмент картины мира его создателя, то есть фрагмент общей совокупности знаний адресанта о действительности» [8], то музейная экспозиция будет являться одним из релевантных его примеров.

Текст музейной экспозиции прочно связывается с текстом, предшествующим ему. И в своей совокупности тексты, объединяющиеся в рамках музея, включаются в музейный гипертекст, под которым мы понимаем «культурную форму, органично включённую в структуру культуры в целом и музейной – в частности – и нацеленной на аккумуляцию информации, содержащейся в музейных собраниях, и её трансляцию с целью формирования единой информационной системы» [7]. Схема гипертекста может быть представлена следующим образом: претекст → актуальный текст → посттекст [14]. Так, претекст являет собой базу для интерпретации текста актуального, однако роль его в понимании исследователей несколько варьируется от сугубо вспомогательной («претексты служат дополнительным материалом, который помогает точнее понять суть и детали основного текста» [4]) до фундаментальной («это тексты, без знания которых невозможно понимание актуального текста» [14; 6]). Следует отметить, что актуальный или основной текст одновременно может выступать и в качестве посттекста (для тех текстов, которыми он вдохновлён, которые в нём цитируются и т. д.). Например, экспозиция, являясь для посетителей музея актуальным текстом, а также посттекстом транслируемого события (ответом на внешние факторы), одновременно является и претекстом для её интерпретаций, осуществляемых в процессе разноплановой музейной деятельности (каталог экспозиции, реэкспозиция, статьи и пр.) и музейной коммуникации («прочтение» экспозиции посетителем). Подобный подход восходит к пантекстуальному воззрению, в рамках которых «каждый текст – это интерпретация предыдущего, а предыдущий – существовавшего до него» [3].

Рассмотрим гипертекстуальные связи музейной экспозиции как текста культуры на примере церковных музеев.

Ренессанс православия, начавшийся в начале 90-х годов XX века, выразившийся не только в укреплении позиций церкви, строительстве храмов, активизации катехизической деятельности, но и в возрастании интереса к истории и культуре православия как к базису русской культуры, обусловил процесс создания (воссоздания) церковных музеев – нового актуального текста культуры. Специфика деятельности церковных музеев

заключается в интерпретации культурного текста религии, актуализации музейными средствами смыслов и ценностей, заложенных в её основу. Углубленное рассмотрение обозначенной точки зрения, на наш взгляд, оптимально сочетается с проблематикой гипертекстуальности музея, которая, в свою очередь, основывается на семиотических представлениях о музейной экспозиции.

Традиционно религия играет важную роль в жизни любого общества, поскольку является одним из базисных социальных институтов человечества. Её востребованность в течение длительного периода мировой истории обусловлена её функциями, такими как культуротранслирующая, нормативная, социализирующая, интеграционная, адаптационная и мировоззренческая. Так, Е. В. Янакова в своей работе «Социальные функции православия в условиях российской модернизации» отмечает, что «культуротранслирующая функция обеспечивает сохранение и развитие ценностей религиозной культуры, осуществляет передачу культурного наследия от поколения к поколению; нормативная оказывает стабилизирующее влияние на общественные отношения благодаря религиозным нормам; функция социализации вырабатывает у человека через систему ценностей, обрядовую деятельность новое видение тех или иных социальных ситуаций и проблем и способствует успешной адаптации к новым и сложным социальным условиям и обстоятельствам в социальной среде; интеграционная и адаптационная рассматривают религию, руководствуясь принципом толерантности в отношениях между религиозными конфессиями» [15]. Наиболее многогранной является мировоззренческая функция, поскольку она нацелена как на объяснение мира в целом, так и отдельных явлений и процессов, в нем происходящих (миропонимание); на отражение мира в ощущениях и восприятии (миросозерцание); на эмоциональное принятие или отвержение (мирочувствование); на оценку (мироотношение) [10]. Посттекстом религии выступает социальный институт церкви, который формирует саму картину православного мира, является хранителем учения веры (религиозных знаний и источников, догм, канонов, трактатов и пр.). Церковный музей выступает посттекстом по отношению к культурно-символическим текстам религии и церкви. Его

миссия заключается в сохранении и трансляции наследия православия, популяризации его истории, культуры и отчасти в осуществлении катехизической деятельности. Памятники церковно-краеведческого характера, произведения православного искусства в своей совокупности образуют дополнительный ценностно-смысловой пласт, отражающий положения православного учения. Таким образом, по отношению к экспозиции церковного музея тексты религии и церкви приобретают статус претекстов, несущих соответствующий культурный код, который позволяет интерпретировать содержание экспозиционно-выставочных комплексов.

Церковный музей в рамках реализации своей миссии выполняет все свойственные музеям функции. Функция документирования – базис любого музея – нацелена на формирование комплексного собрания, всесторонне отражающего историю и культуру православия. Следует отметить, что документирование явлений, событий, фактов религии свойственно значительному количеству российских музеев (исторических, искусствоведческих, краеведческих, художественных). Отличие церковного музея от всех прочих заключается в специфической организации процесса музейной коммуникации в рамках экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной деятельности. Так, реализуемая церковными музеями образовательно-воспитательная функция расширена за счёт миссионерской и катехизической составляющих.

Церковный музей, являясь по сути образовательной формой культуры, формирует православную картину мира, но уже за пределами храмового пространства. П. Флоренский первым обосновал необходимость музеефикации храма и предложил проект создания концептуального церковного «живого» музея. Он отмечал, что подобный музей должен документировать не только материальную культуру (архитектуру, декоративно-прикладное искусство, иконопись), но и нематериальную (богослужения, храмовое искусство освещения и дыма, музыки и хореографии и даже духовный настрой) [12]. С его точки зрения церковный музей должен являться транслятором учения веры (мировоззренческая функция). Примечательным моментом в концепции П. Флоренского является

предполагаемая реализация церковным музеем литургической функции, характерной для церкви [13]. Эта идея была обусловлена, во-первых, сложившейся в нашей стране в третьем десятилетии XX века социально-политической ситуацией (антирелигиозная политика, закрытие церквей и духовных школ), во-вторых, попыткой спасения материального, а самое главное – нематериального наследия Троице-Сергиевой лавры под эгидой музея. На современном этапе идеи П. Флоренского частично реализуются в деятельности некоторых церковных музеев. Так, Музей истории православия на земле Кузнецкой (г. Кемерово) и музей Иоанно-Кронштадтского женского монастыря с. Кислуха (Алтайский край) практикуют в рамках своей коммуникативной деятельности проведение молебнов, что не является общей тенденцией.

Церковный музей как посттекст религии, института церкви и храма выполняет функцию трансляции учения веры. Н. Б. Ершова, сотрудник музея Московской духовной академии, в одной из своих работ отметила, что коммуникация в церковном музее – «это проповедь, потому что экскурсовод – представитель духовной школы, и его личность воспринимается как лицо всей церкви. ...Это катехизация, потому что экскурсия предполагает знакомство с основами вероучения православной церкви. ...Это миссионерство, потому что... экскурсовод сеет семена веры далеко за пределами духовной школы. Он ведёт живой диалог с людьми, которые, возможно, впервые знакомятся с религиозным образом жизни» [2].

Миссионерско-катехизический аспект деятельности церковного музея реализуется в направленности таковой на приобщение посетителей к храмовому пространству. Ввиду того, что аудитория такого музея весьма разнообразна, в неё, так или иначе, могут входить люди, достаточно далёкие от темы церкви, и именно для них музей выступает посредником, предлагающим некий базовый комплекс знаний, умений и навыков, позволяющий в дальнейшем наиболее эффективно адаптироваться к пространству храма. Зачастую экспозиции музеев построены по маршруту, раскрывающему путь воцерковления: начиная тематическими комплексами, посвященными христианизации, и заканчивая домовыми

храмами (например, Музей Московской духовной академии, музей Истории Алтайской духовной миссии). Продвигаясь по такому маршруту, посетители последовательно знакомятся с ролью православия в жизни предков, их верой и убеждениями, судьбами духовенства и мирян в XX веке, устройством и символикой православного храма, а также традициями и правилами поведения в нём. Музей играет роль своеобразного «кликбе-за», выполняет просветительную миссию и способствует формированию азов церковной грамотности [11, с. 225–226].

Церковные музеи в структуре своего экспозиционно-выставочного пространства формируют тематические комплексы, отражающие историю православия и являющиеся посттекстами религии и церкви. Так, в церковных музеях Западной Сибири представлены такие комплексы, как «Духовная жизнь г. Барнаула XVIII – начала XX века», «Православие на Алтае в 20–60-х годах XX века», «История храмов Барнаула», «Новомученники алтайские» (Музей истории православия на Алтае); «Св. Праведный Иоанн Кронштадтский», «Св. Патриарх Тихон», «Митрополит Зиновий (Тетрицкоройский)», «Митрополит Варфоломей (Городцев)», «Митрополит Гedeон (Докукин)», «Епископ Сергей (Соколов)», «Священномученик Николай (Ермолов)», «Священномученик Инокентий (Кикий)» (Музей Новосибирского епархиального управления); «Бийское Архиерейское подворье: история и современность», «Бийские Архиереи», «Алтайская Духовная миссия», «Бийск православный», «Белый клобук Алтая», «Бийский Тихвинский монастырь», «Невинно убиенные», «За каждым именем – судьба» (Музей истории Алтайской духовной миссии).

Проблематика церковного музея обуславливает представление аудитории иконописных образов и священных предметов. Иконографические комплексы западносибирских церковных музеев имеют следующую структуру: образы Спасителя; образы Божьей Матери различных типов (Одигитрия, Оранта, Елеуса, Панахранта, Агиосоритисса); образы святых; иконы праздников. Следует отметить, что представление посетителю иконописного собрания может носить и концептуальный характер. Так, в Музее истории право-

славия на земле Кузнецкой (г. Кемерово), помимо традиционного иконографического экспозиционного комплекса, создана экспозиция «Голубой (небесный) зал», представляющая собой условное изображение храма, его образ и символику с целью адаптации зрителя к его восприятию в реальных условиях. Так, на правой и левой сторонах зала представлены иконы пророков (конец XVII – первая четверть XVIII века) и иконы цикла великих праздников (первая половина XVI века). Алтарную часть храма символизирует икона «Господь Вседержитель на престоле с избранными святыми» (1834), а алтарь – плащаница «Положение во Гроб» (первая половина – середина XIX века). Завершает храмовый образ экспозиции икона «Страшный суд Божий» (первая половина – середина XIX века), расположенная напротив «алтарной» части [11, с. 219–220].

Знакомство посетителей с вещным миром православия и литургикой осуществляется посредством представления священных предметов, используемых в литургии, церковных тканей и облачений, коллекций мелкой церковной пластики.

Информативно-экспрессивный потенциал собраний западносибирских церковных музеев, представленных в экспозиционно-выставочном пространстве, дополнительно раскрывается в рамках культурно-образовательной деятельности, реализуемой в формах экскурсий историко-краеведческой, искусствоведческой и богословской направленностей (все музеи); лекториев (лекторий «Азбука православной веры» в Музее истории православия на земле Кузнецкой); музейных праздников (праздник «Рождественская ёлка» в Музее истории Алтайской духовной миссии) и концертов (Великопостные концерты в Музее истории православия на земле Кузнецкой); музейных уроков для школьников, проводимых в рамках курса «Основы религиозных культур и светской этики» (все музеи); практических занятий по истории иконы, палеографии, церковнославянскому языку для студентов светских и духовных учебных заведений (все музеи); Рождественских чтений и семинаров по православной тематике (все музеи). Следует отметить, что в рамках духовно-нравственного воспитания аудитории проводятся экскурсии, объясняющие сюжеты Ветхого и Нового заветов, смысл и традиции

празднования великих, средних и малых церковных праздников. Отдельные экскурсии посвящены рассказу о грехах и покаянии, праведном и неправедном житии, о рае и аде, о духовных подвигах святых. Каждая экскурсия адаптируется к аудитории с учётом её возрастного, образовательного уровней и религиозных взглядов.

Основываясь на вышесказанном, можно констатировать, что музейная экспозиция носит гипертекстуальный характер и является посттекстом транслируемых явлений, событий и фактов, актуальным текстом для аудитории и претекстом

для её последующих интерпретаций, осуществляемых в процессе музейной деятельности. Актуальные тексты экспозиций церковных музеев позволяют им осуществлять миссионерско-катехизическую деятельность в процессе музейной коммуникации. Это обусловлено, во-первых, неразрывной связью церковных музеев с «исходными» текстами религии и церкви, во-вторых, интересом аудитории к осмыслению культурного кода православия, что приводит к формированию комплекса разносторонних и разноуровневых интерпретаций – посттекстов.

Литература

1. Арзамасцев В. П. О семантической структуре музейной экспозиции // На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. – М., 1989. – С. 35–49.
2. Ершова Н. Б. Особенности экскурсоводческой деятельности в церковно-археологическом кабинете при Московской православной духовной академии // Роль и значение возрожденных культовых памятников в жизни современного общества: сб. науч. ст. науч.-практ. конф. – СПб., 2007. – URL: <http://www.isaac.spb.ru/cathedra/nim3/ershova> (дата обращения: 24.01.2014).
3. Звездина А. А., Корнилова Г. И., Ланцова И. В. Мир как интерпретация // Вестн. Иркут. гос. техн. ун-та. – 2011. – № 1 (48). – С. 275–280.
4. Зубков И. Г. Позиция интерактивного контента в медиапространстве. Сетевой текст // Соврем. исслед. соц. проблем (электрон. науч. журн.). – 2013. – № 10 (30). – С. 22.
5. Именнова Л. С. Экспозиция как семиотическая система // Вестн. МГУКИ. – 2010. – № 5. – С. 134–139.
6. Лапатинская О. В., Белякова Е. С. Специфика жанров литературы виртуального пространства // Беларуская мова і літаратура ў славянскім этнакультурным кантэксце: матэрыялы II Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі, Віцебск, 19–20 лістапада 2015 г. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2015. – С. 201–205.
7. Лапин Е. С., Полякова Е. А. Музейный гипертекст как культурная форма // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф. (Новосибирск, 9–12 окт. 2017 года). – Новосибирск, 2017. – С. 31–35.
8. Литвиненко Т. Е. Лингвотеоретические аспекты изучения интертекста // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2008. – № 12. – С. 92–96.
9. Мастеница Е. Н., Шляхтина Л. М. Музейный предмет как объект культуры: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры: сб. тр. Междунар. науч. конф. – СПб., 2015. – С. 178–190.
10. Мировоззренческая функция [Электронный ресурс] // Большая энцикл. нефти и газа. – URL: <http://www.ngpedia.ru/id572841p1.html> (дата обращения: 27.08.2018).
11. Полякова Е. А. История светских и церковных педагогических музеев Западной Сибири как образовательной формы культуры (вторая половина XIX – начало XXI века). – Барнаул: АГИК, 2018. – 383 с.
12. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избр. тр. по искусству. – М., 1996. – С. 199–215.
13. Флоренский П. А. Проект музея Троице-Сергиевой лавры, составленный членами комиссии по охране Троице-Сергиевой лавры, профессорами П. А. Флоренским и П. Н. Каптерёвым, по поручению комиссии // Флоренский П. А. Собр. соч. – Paris: YMCA-press, 1985. – Т. 1. У водоразделов мысли: ст. по искусству. – С. 355–358.
14. Чилингир Е. Ю. Гипертекст в литературе, журналистике и пиаре: социокультурный аспект // Вестн. славянских культур. – 2011. – Т. 1, № 19. – С. 15–22.
15. Янакова Е. В. Социальные функции православия в условиях российской модернизации // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 1. – С. 46–49.

References

1. Arzamastsev V.P. O semanticheskoy strukture muzeynoy ekspozitsii [About the Semantic Structure of a Museum Exposition]. *Na puti k muzeyu XXI veka [On the way to the Museum of the 21 century]*. Moscow, 1989, pp. 35-49. (In Russ.).
2. Ershova N.B. Osobennosti ekskursovodcheskoy deyatel'nosti v tserkovno-arkheologicheskom kabinate pri Moskovskoy pravoslavnoy dukhovnoy akademii [Features of the Guide Activities in the Church and Archaeological Office at the Moscow Orthodox Theological Academy]. *Rol' i znachenie vozrozhdennykh kul'tovykh pamyatnikov v zhizni sovremennogo obshchestva [The Role and Value of the Revived Cult Monuments in the Life of Modern Society]*. St. Petersburg, 2007. (In Russ.). Available at: <http://www.isaac.spb.ru/cathedra/num3/ershova> (accessed 24.01.14).
3. Zvezdina A.A., Kornilova G.I., Lantsova I.V. Mir kak interpretatsiya [The World as an Interpretation]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [The Bulletin of Irkutsk State Technical University]*, 2011, no. 1 (48), pp. 275-280. (In Russ.).
4. Zubkov I.G. Pozitsiya interaktivnogo kontenta v mediaprostranstve. Setevoy tekst [The position of interactive content in the media space. Network text]. *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem (elektronnyy nauchnyy zhurnal) [Modern studies of social problems (electronic science journal)]*, 2013, no. 10 (30), p. 22. (In Russ.).
5. Imenova L.S. Ekspozitsiya kak semioticheskaya sistema [An Exposition as a Semiotic System]. *Vestnik MGUKI [The Bulletin of MSUCA]*, 2010, no. 5, pp. 134-139. (In Russ.).
6. Lapatinskaya O.V., Belyakova E.S. Spetsifika zhanrov literatury virtualnogo prostranstva [Specificity of the Literature Genres of Virtual Space]. *Belaruskaya mova i litaratura ŷ slavyanskim etnakul'turnym kantekestse: materyaly II Respublikanskay navukova-praktychnay kanferentsyi, Vitsebsk, 19-20 listapada 2015 g. [Belarusian Language and Literature in the Slavic Ethno-Cultural Context. Proceedings of the II Republican scientific-practical conference, Vitebsk, November 19-20, 2015]*. Vitebsk, Vitebsk State University named after P.M. Masherov Publ., 2015, pp. 201-205. (In Russ.).
7. Lapin E.S., Polyakova E.A. Muzeynyy gipertekst kak kul'turnaya forma [Museum Hypertext as a Cultural Form]. *Sovremennye tendentsii v razvitii muzeev i muzevedeniya [Modern trends in the development of museums and museology]*. Novosibirsk, 2017, pp. 31-35. (In Russ.).
8. Litvinenko T.E. Lingvotekhnicheskie aspekty izucheniya interteksta [Linguo-theoretical aspects of studying the intertext]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [The Bulletin of Chelyabinsk State University]*, 2008, no. 12, pp. 92-96. (In Russ.).
9. Mastenitsa E.N., Shlyakhtina L.M. Muzeynyy predmet kak ob'ekt kul'tury: aktual'nye problemy interpretatsii [A Museum Subject as an Object of Culture: Actual Problems of Interpretation]. *Rubezhi pamyati: muzey i nasledie sovremennoy kul'tury [Frontiers of Memory: a Museum and the Heritage of Modern Culture]*. St. Petersburg, 2015, pp. 178-190. (In Russ.).
10. Mirovozzrencheskaya funktsiya [A Worldview Function]. *Bol'shaya entsiklopediya nefti i gaza [The Great Encyclopedia of Oil and Gas]*. (In Russ.). Available at: <http://www.ngpedia.ru/id572841p1.html> (accessed 27.07.18).
11. Polyakova E.A. Istoriya svetskikh i tserkovnykh pedagogicheskikh muzeev Zapadnoy Sibiri kak obrazovatel'noy formy kul'tury (vtoraya polovina XIX – nachalo XXI veka) [The History of Secular and Ecclesiastical Pedagogical Museums of Western Siberia as an Educational Form of Culture (second half of XIX – beginning of XXI century)]. Barnaul, AGIK Publ., 2018. 383 p. (In Russ.).
12. Florenskiy P.A. Izbrannye trudy po iskusstvu. Khramovoe deystvo kak sintez iskusstv [Selected works on art. Temple Action as a Synthesis of the Arts]. Moscow, 1996, pp. 199-215. (In Russ.).
13. Florenskiy P.A. Sobranie sochineniy. Tom 1. U vodorazdelov: stat'i po iskusstvu. Proekt muzeya Troitse-Sergievoy Lavry, sostavlennoy chlenami komissii po okhrane Troitse-Sergievoy Lavry, professorami P.A. Florenskim i P.N. Kaptelevym, po porucheniyu komissii [Collection of Works. Vol. 1. Near the Watersheds of Thought: Articles about Art. The Project of the Trinity-Sergius Lavra Museum, compiled by members of the Commission for the Protection of the Trinity-Sergius Lavra, professors P.A. Florensky and P.N. Kaptelev, under the instruction of the commission]. Paris, YMCA-press Publ., 1985, pp. 355-358. (In Russ.).
14. Chilingir E.Iu. Gipertekst v literature, zhurnalistike i piare: sotsiokul'turnyy aspekt [Hypertext in Literature, Journalism and PR: Sociocultural Aspect]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, 2011, vol. 1, no. 19, pp. 15-22. (In Russ.).
15. Ianakova E.V. Sotsial'nye funktsii pravoslaviya v usloviyakh rossiyskoy modernizatsii [Social Functions of Orthodoxy in the Conditions of the Russian Modernization]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and Practice of Social Development]*, 2012, no. 1, pp. 46-49. (In Russ.).

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МУЗЕЙНЫМИ СРЕДСТВАМИ

Глушкова Полина Валерьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: polinaglushkova@mail.ru

Статья посвящена определению возможностей актуализации объектов этнического культурного наследия. Спецификой этнокультурного наследия является опора на традицию. Нарушение равновесия между традицией и инновацией приводит к формированию псевдотрадиции. Музей определяется как необходимое звено в процессе сохранения и передачи традиций, а музеефикация (приведение объектов в музейное состояние) – как оптимальный способ актуализации этнического наследия. Сохранение наследия музеем осуществляется посредством комплектования фондов, музеефикации недвижимых, нематериальных объектов и культурных ландшафтов. Движимыми объектами этнокультурного наследия являются бытовые, хозяйственные, культовые предметы, к недвижимым относятся жилые, хозяйственные, культовые и общественные сооружения. Нематериальное этнокультурное наследие представлено объектами трех категорий: выраженными в физической форме (обряды, танцы, ремесла, способы производства), выраженные вербально (язык, фольклор), не имеющие формы выражения (мировоззрение, религия). В качестве способов актуализации движимых объектов (музейных предметов) определяются: экспонирование на основе тематического, ансамблевого и ландшафтного методов построения экспозиции, а также их презентация в различных формах культурно-образовательной деятельности музея. Актуализация нематериальных объектов связана с интерпретацией значений музейных предметов и базируется на методах фиксации, реконструкции, моделирования, интерпретации. К методам актуализации недвижимых объектов наследия будут относиться «*in situ*», **мягкая музеефикация**, реконструкция, транслокация. В качестве приоритетного определен метод мягкой музеефикации. На основе данного метода создается такой тип музея, как экомузей.

Ключевые слова: этнокультурное наследие, актуализация, презентация, музей, экспозиция, культурно-образовательная деятельность, экомузей.

ACTUALIZATION OF THE ETHNOCULTURAL HERITAGE BY MUSEUM MEANS

Glushkova Polina Valeryevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Museum Science, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: polina-glushkova@mail.ru

With the loss of unique objects of ethnic heritage, the relevance of its research, preservation and presentation increases. Preserving the ethnic heritage should be based on tradition to avoid the formation of pseudotradition. It is necessary to take into account the peculiarities of different categories of heritage in the development of methods of their presentation. The best way to update the heritage is the museification. Methods of museification should focus on the preservation of objects of traditional culture. The possibility of recreating the objects of heritage completely lost in the living environment is connected with the use of materials from museum collections. At the museum, movable, immovable and non-material objects are preserved and updated. The category of movable objects consists of museum objects: household items, tools of production, and religious objects. Intangible objects are closely related to immovable objects: traditional technologies, economic activities, ceremonies, crafts, etc. Immovable objects of ethnic heritage are represented by residential,

commercial, religious, public buildings. Ways of updating movable objects are: exhibiting based on thematic, ensemble and landscape methods of building an exposition, presentation in various forms of cultural and educational museum activities. For each category, the most effective is a specific method of building exposure. For the presentation of traditional activities and ceremonies, we use the landscape method, to reflect the life – the ensemble method; the thematic method can be applied to all categories of ethnic heritage. Actualization of intangible objects is based on the interpretation of the values of museum objects and is implemented through the methods of fixation, reconstruction, modeling, and interpretation. The actualization of immovable objects is carried out on the basis of the methods of “in situ,” soft museumification, reconstruction, translocation. The first method should be considered the most optimal, on the basis of which the Ecomuseums are created.

Keywords: ethnic heritage, actualization, presentation, museum, exposition, cultural and educational activities, ecomuseum.

Проблема сохранения этнокультурного наследия на сегодняшний день может быть названа одной из самых актуальных: границы между различными этническими группами подвержены стиранию под влиянием процессов глобализации и урбанизации. При этом происходит утрата уникальных объектов наследия, в особенности это касается традиционной культуры, которая находится на стадии практически полного исчезновения. Следует отметить тот факт, что подходы к сохранению различных категорий объектов наследия специфичны. Соответственно, объекты этнокультурного наследия требуют особой методики музеефикации и актуализации. Методика музеефикации этнокультурного наследия должна быть ориентирована на сохранение, прежде всего, специфики культуры этноса. Оптимальным способом актуализации наследия стоит признать музеефикацию, ориентированную на сохранение подлинных объектов наследия, а не на формирование псевдотрадиции.

В современном обществе, несмотря на урбанизацию, традиция не перестает играть важную роль. Традиционная культура может обеспечить идентификацию общества, его консолидацию. Она способствует его ценностной ориентации, сохранению ключевых смыслов и идеалов [8, с. 44]. Для культуры свойственна непрерывная смена традиций и новаций. Однако традиционное и инновационное должны находиться в состоянии равновесия, то есть новация должна базироваться на традиции. По мнению Э. С. Маркаряна, культуру отличает отсутствие статичности: традиции сменяются новациями, последние со временем стереотипизируются, превращаясь в традицию. Сама по себе традиция при этом служит предпо-

сылкой для творчества и возникновения инноваций [12, с. 154]. Способность традиции к адаптивности и усвоению новации обеспечивает ее существование и стабильность [2, с. 98]. Таким образом, любая традиция – это в прошлом инновация. Невостребованная традиция подлежит утрате, неактуальная традиция становится посылом для формирования новации [1, с. 160–186]. Как отмечает С. А. Арутюнов, инновации способны обладать эволюционным и революционным характером. Последняя способность приводит к разрыву с традицией, и формирование новации в этом случае происходит без опоры на традицию [2, с. 98].

В советский период этническая традиция подверглась достаточно агрессивному воздействию: происходила ее унификация, традиционные элементы заменялись новыми, которые, в свою очередь, также подверглись разрушению в период перестройки. В культуре произошел переломный момент, характеризующийся разрушением одной культурной парадигмы и отсутствием сформированной новой. Стремление восстановить естественный процесс динамики традиции вызвало внедрение инородных элементов в систему культуры, активизацию элементов массовой культуры, но они оказались неспособны выполнять функцию утраченных традиций. Эти процессы привели к культурной дезориентации, которой характеризуется современное общество [8, с. 43]. Следствием этого явилось возникновение в 1990-е годы потребности в возрождении культурной традиции, повышение интереса к народной культуре, что характерно для переломных моментов в развитии общества [17, с. 274]. 1900-е годы отмечены активным соз-

данием национально-культурных центров, общественных национальных организаций на фоне роста национального самосознания. Ориентир на возрождение традиции в этот период был характерен для представителей различных этнических групп. Хотя необходимо отметить, что реакция на исчезновение культурной традиции возникла еще раньше – в середине **XX века, проявившись** в организации фольклорных фестивалей, активном развитии этнографии, изучении культуры местных этнических групп, а также создании огромного числа этнографических музеев, включая музеи под открытым небом, получившие в то время название музеев «народного быта дореволюционной деревни» [15, с. 7].

Необходимо учитывать тот факт, что возможность восстановления объектов наследия, полностью утраченных в среде бытования, связана исключительно с использованием материалов музейных собраний. В противном случае, без опоры на подлинные объекты наследия, речь будет идти не о возрождении элементов традиционной культуры, а о формировании псевдотрадиционных стилизованных образцов. Актуализация, базирующаяся на материалах музейных собраний, позволит включить в современную культуру подлинную традицию, которая впоследствии подвергнется адаптивно-адаптирующим механизмам, что позволит сформировать новации. Задачей любого музея как хранителя и транслятора наследия является не только сохранение овеществленных компонентов наследия, но и раскрытие унаследованного потенциала, в том числе определение возможностей их включения в пространство современной культуры, то есть их актуализация [10].

Способность музея выполнять роль коммуникационного канала, через который передается культурно-значимая информация, позволяет рассматривать его как необходимое звено для передачи традиций [16, с. 43]. Музейными средствами, путем передачи культурных кодов, может аккумулироваться, сохраняться и транслироваться традиция. В условиях нарушения естественных механизмов трансляции этнической культуры функция коммуникации начинает восприниматься музеем как одна из основных. Музей становится посредником, который на основе сохранения и воссоздания утраченных форм традиционной культуры выстраивает коммуникацию с посетителем и пе-

редает эти формы. Таким образом обеспечивается включение этнических элементов в современную культуру. Традиция при этом оказывается вовлеченной в естественный динамический процесс. Формируется новая традиция, соответствующая современной социокультурной среде. Музей выполняет свою миссию сохранения маркеров культурно-исторической памяти и формирования культурной идентичности [3, с. 12].

Сохранение этнокультурного наследия в музее происходит посредством комплектования фондов этнографическими предметами, музейфикации недвижимых объектов (жилых, хозяйственных построек, общественных и культовых сооружений), а также за счет приведения в музейное состояние культурных ландшафтов. Комплектование основного фонда подлинными предметами неизменно сопровождается созданием музейного архива, в состав которого включаются зафиксированные посредством фото-, видеоаппаратуры, этнографических записей и зарисовок объекты нематериального культурного наследия. Кроме того, объекты нематериального этнического наследия фиксируются через их овеществленные компоненты – предметы, тесно с ними связанные. Таким образом, происходит консервация традиции, которая сама по себе делает традицию «мертвой», что недостаточно для ее эффективного сохранения. Необходима актуализация – включение традиции в современную социокультурную среду.

Актуализация движимых объектов наследия (музейных предметов) представляет собой уже устоявшееся направление музейной деятельности. Основным способом актуализации в этом случае является экспонирование предметов из фондов музея на основе уже в достаточной степени разработанных методов и экспозиционных приемов. Как собственно экспонаты, так и музейные предметы из фондов актуализируются в рамках различных форм культурно-образовательной деятельности: экскурсий, мастер-классов, музейных программ, праздников и пр.

Презентация различных объектов этнического наследия в выставочной деятельности имеет свои особенности – не все методы построения экспозиции будут одинаково эффективны. В качестве основных методов могут выступать тематический и ансамблевый, ландшафтный метод будет оптимален при презентации традиционных

занятий. Систематический метод стоит признать неприменимым для актуализации этнического наследия, он характерен в большей степени для презентации наследия археологического. Кроме того, различные аспекты этнокультурного наследия требуют выбора наиболее адаптивного метода: тематический метод может быть применен по отношению к любым аспектам культуры, ансамблевый – наиболее эффективен при презентации культуры быта, ландшафтный – при демонстрации орудий труда в контексте традиционных занятий, ремесел. Ансамблевый и ландшафтный методы при этом будут в большей мере способствовать презентации объектов нематериального наследия, так как они, моделируя фрагменты среды, воспроизводят взаимосвязи между предметами, существовавшие в среде бытования, следовательно, раскрывают не только внутренние, но и внешние информационные поля предметов. Поэтому при презентации таких объектов нематериального наследия, как традиционный обряд или любой вид хозяйственной деятельности ландшафтный метод является предпочтительным.

Важное значение для эффективной актуализации наследия в экспозиционной деятельности имеют выставочные приемы. Для этнического наследия оптимальны приемы взаимной документации, дорисовки и др. При презентации этнической культуры применяются преимущественно традиционные выставочные приемы, однако еще в начале XX века отмечены случаи использования технологии музейной анимации, в частности, для проведения всемирных выставок, когда в экспозиционном пространстве задействованы носители традиции, демонстрирующие свои традиционные занятия. Относительно музеев под открытым небом эта же концепция экспозиции обосновывалась А. Хазелиусом. Для российских музеев под открытым небом также свойственен опыт внедрения экспозиционной анимации посредством информационных технологий. Так, в музее Семёново Вологодской области действует интерактивная экспозиция «Мы, собравшись, постановили...», ориентированная на погружение в атмосферу народной культуры в качестве участника сельского схода. Интерактивность в Семёново достигается за счет трансляции этнографических видеороликов и информационных технологий. Мультитач-стол в экспозиционном пространстве

позволяет посетителям выставки «Земля предков» Этнографического музея народов Забайкалья в игровой форме изучить традиционный костюм и интерьер жилища народов Бурятии.

Но все же экспозиция, ориентированная на актуализацию этнокультурного наследия, не должна быть перегружена диссонирующими с основным содержанием информационными технологиями. При презентации этнокультурного наследия, традиционных технологий или ремесел может применяться прикладная экспозиция. Интерактивная зона должна быть сформирована не за счет подлинных музейных предметов, а за счет дублирующих их воспроизведений, вследствие чего она станет доступна всем желающим без нарушения музейных правил, запрещающих непосредственный контакт подлинных музейных предметов с посетителем.

В культурно-образовательной деятельности информационные поля музейных предметов-экспонатов раскрываются в рамках реализации различных форм: традиционной экскурсии и ее модификаций – театрализованной и интерактивной экскурсий. Продуктивными формами при презентации этнокультурного наследия являются мастер-классы и ролевые игры. Сочетание обозначенных форм возможно при реализации музейной культурно-образовательной программы – формы, которая набирает наибольшую популярность в последнее время.

Что касается актуализации объектов нематериального наследия, то она становится возможной посредством интерпретации информации музейных предметов, то есть овеществленных компонентов наследия. Под нематериальным культурным наследием понимаются «обычаи, формы, представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними предметы, артефакты и культурные пространства, признанные обществом в качестве части их культурного наследия» [11]. Среди форм нематериального этнического наследия определяются: духовная культура, производственная деятельность, традиционные действия и элементы бытового уклада [14, с. 420].

Следует отметить разнородность объектов нематериального культурного наследия, которую необходимо учитывать при выборе методов презентации. По признаку особенностей формального выражения объекта выделяют три категории:

объекты, имеющие воплощение в физической форме; объекты, выраженные вербально; объекты, не имеющие формы выражения. Первую категорию составляют традиционные технологии, бытовые процессы, обряды, ремесла, танцы. К объектам второй категории относятся язык и фольклорные формы. Третья категория объектов включает мировоззрение, религию, суеверия.

При сохранении и презентации нематериальных объектов необходимо учитывать их связь с овеществленными компонентами наследия. По признаку взаимосвязи нематериального объекта с материальными носителями также можно выделить ряд категорий:

1. *Нематериальный объект, результатом реализации которого является материальный.* Данную категорию составляют технологические процессы, способы производства, традиционные ремесла и т. д. В этом случае на основе атрибуции материального объекта могут быть выявлены характеристики нематериального.

2. *Нематериальный объект, реализация которого обнаруживает тесную связь с материальным.* В числе объектов данной категории – обряды, бытовые процессы, реализация которых не представляется возможной без овеществленных компонентов. При этом интерпретация через музейный предмет представляется неоднозначной и сложной.

3. *Нематериальный объект, способный функционировать без материального.* Объектами данной категории являются фольклор, язык и т. д. Их сохранение и интерпретация возможны лишь на основе его фиксации на материальном носителе.

4. *Нематериальный объект как символическое значение объекта материального культурного наследия.* Это – культы, суеверные представления и пр. Актуализация такого объекта представляется возможной только на основе данного материального объекта, то есть посредством презентации музейных предметов [7, с. 200–201].

Методика актуализации находится в прямой зависимости от категории объекта, степени его сохранности в среде бытования и от связи с материальным носителем. В музееведении принято выделять следующие методы актуализации объектов нематериального культурного наследия – фиксация, реконструкция, моделирование,

конструирование, театрализация, интерпретация посредством материальных носителей, ревалоризация, ревитализация [9, с. 78–79].

Среди них музейными методами, которые могут применяться при воссоздании подлинных объектов этнокультурного наследия в музейном пространстве, признаются фиксация, реконструкция, моделирование и интерпретация. Трансляция объекта нематериального наследия носителями традиции может быть осуществлена посредством метода фиксации. При условии утраты носителей традиции, метод фиксации неприменим, и в таком случае осуществляется опора на методы реконструкции или моделирования. Метод реконструкции также ограничен в применении, так как предполагает воссоздание объекта на основе исчерпывающих данных. То есть метод реконструкции действителен, если утрата традиции произошла сравнительно недавно. Метод моделирования применяется для воссоздания объекта нематериального наследия с высокой степенью достоверности, предполагая при этом и некоторую долю условности, на основе гипотез и аналогий. Результатом становится имитационная модель объекта. Данный метод применим в музее, если воспроизведение объекта осуществляется на основе данных о нематериальном объекте, зафиксированных на материальных носителях (фоно-, аудио-, видеозаписи, фото- и письменные источники и т. д.).

В качестве основополагающего рассматривается метод интерпретации, при котором актуализация нематериальных объектов осуществляется за счет трансляции информационных полей музейных предметов и музеефицированных недвижимых объектов. В данном случае выявляется связь нематериального объекта с его овеществленным компонентом. В процессе раскрытия информационных полей музейных предметов активизируется связанная с ними нематериальная информация. В экспозиции посредством смоделированной среды в данном случае раскрываются характеристики бытовых утилитарных предметов, презентуются не только их качества как вещей, но и их непредметное содержание – технологии изготовления, традиции использования и пр. Таким образом выявляется способность музейного предмета выражать свою духовную сущность [4, с. 26]. Данный метод может использоваться

и в культурно-образовательной деятельности, на основе применения приемов рассказа и показа.

Метод интерпретации позволяет презентовать традиционные ремесла как объект этнокультурного наследия посредством материальных носителей в экспозиционно-выставочной деятельности. Применение метода фиксации или реконструкции в рамках такой формы культурно-образовательной деятельности, как мастер-класс, делает возможной презентацию технологий этих ремесел. Обряды, традиционные занятия могут быть актуализированы на основе метода моделирования. При экспозиционной интерпретации оптимален ансамблевый метод построения, в культурно-образовательной деятельности – ролевая игра или театрализованная экскурсия.

Музеями России применяются различные методы актуализации наследия, но самым распространенным является интерпретация посредством материального носителя. На основе метода моделирования воссоздаются традиционные обряды и занятия. Метод моделирования активно сочетается с приемом театрализации.

Использование вышеобозначенных методов позволило осуществить презентацию родильной, свадебной и похоронной обрядности шорцев в рамках учебно-научной деятельности кафедры музейного дела КемГИК. Основным методом актуализации был выбран метод интерактивного моделирования. Объекты были воссозданы в виде имитации с долей гипотез и предположений с участием посетителей при презентации обрядов в музее. Изначально была осуществлена реконструкция обрядовых актов по материалам музейных собраний: фотоисточников, этнографических описаний. При презентации обряда использовались подлинные музейные предметы и их воспроизведения. Естественно, что возникла необходимость адаптировать обряд к современной историко-культурной среде, однако основные его элементы были презентованы в неизменном виде.

Учитывался тот факт, что презентация обрядов предпочтительна в музейном пространстве, где традиционная обрядность шорцев отражена в экспозиции за счет группировки утилитарных предметов (колыбель, элементы традиционного костюма, бытовой утвари), фотокопий и ре-

конструкций культовых предметов и т. д. Такие экспозиции строятся, в большинстве своем, на основе тематического метода: предметы, объединенные единой темой, располагаются в витринах, сопровождаются комментариями. Также использовал ансамблевый метод построения при презентации данного пласта наследия. Ансамбль из музейных предметов позволяет реконструировать связи, существовавшие между ними в среде бытования. Информационные поля экспонатов при этом раскрываются за счет группировки предметов, их комментирования (включения в экспозиционно-выставочное пространство текстов) [6, с. 58–62].

Выбор методики сохранения этнокультурного наследия и его актуализации акцентируется не только на исследовании движимых и нематериальных объектов, но и недвижимых. Извлеченные из среды бытования как естественного контекста своего существования объекты утрачивают значимую часть присущих им свойств. При экспонировании же в соответствующем пространстве этнографический предмет способен как раскрыть свое информационное поле, так и приобрести новые коннотации. Таким пространством могут служить объекты традиционной архитектуры, которые принято относить к категории недвижимых. Их актуализация осуществляется посредством музеефикации. В отечественной и зарубежной практике сложились четыре основных способа музеефикации объектов: «in situ» (на месте), транслокация, реконструкция и «мягкая музеефикация», каждый из которых обуславливается соответствующими причинами. Наиболее оптимальным методом признается музеефикация «in situ», **обеспечивающая сохранение** связи объекта со средой. Однако применять этот метод не всегда удается по причине того, что объекты народной архитектуры зачастую рассредоточены в среде бытования. Это делает невозможным комплексное сохранение среды. Наиболее применимым к этнографическим недвижимым объектам является метод их своза или транслокации. Конструктивные особенности деревянной архитектуры позволяют организовать данный процесс. Методика транслокации объектов в места создания музеев под открытым небом была сформирована еще в начале XX века,

активно использовалась в СССР и в условиях современности, несмотря на доминирующий в отечественном музееведении ландшафтный подход, продолжает применяться в практике музеев под открытым небом. Метод транслокации ассоциируется с комплектованием музейных собраний, когда недвижимый объект воспринимается как предмет музейного значения. Исследователями еще в середине XX века подчеркивалось, что сохранение недвижимого объекта на месте может быть трактовано как музеефикация, а процесс транслокации для экспонирования недвижимых объектов в музеях под открытым небом логичнее называть коллекционированием. Сохраняемые на месте объекты предлагалось называть музеефицированными памятниками архитектуры, а свезенные недвижимые объекты обозначать как «предметы» [15, с. 5–6]. Музеи, созданные на основе данного метода транслокации, более тяготеют к коллекционным, а не к ансамблевым и, тем более, средовым [13, с. 257–258]. Транслоцированные объекты деревянной архитектуры изымали из среды бытования, перевозили на выбранную территорию, создавая на основе различных принципов группировки экспозицию. В ряде музеев их включали в основной фонд музея на основе общепринятой музейной документации, что сближало их с музейными предметами, под которыми принято понимать предметы музейного значения, извлеченные из среды бытования, включенные в музейное собрание и способные длительно сохраняться. Методика актуализации транслоцированных объектов тяготеет к методике актуализации движимого объекта.

Применение по отношению к этнокультурному наследию метода реконструкции является дискуссионным, так как не способствует сохранению подлинных объектов. Относительно правомерности воспроизведения объектов, то есть создания новоделов, имеются две точки зрения. Первая из них основана на том, что воссоздание утраченных объектов народной архитектуры в ряде случаев необходимо в целях презентации исторического развития общества. Отдельные исследователи высказывают мнение относить воспроизведения к памятникам местного значения. Согласно второй, доминирующей в отечественном музееведении точке зрения, новодел

не представляет собой ценности исторического свидетеля прошлого, а является исключительно наглядной иллюстрацией этого прошлого [5]. На наш взгляд, метод реконструкции может быть применен по отношению к этнокультурному наследию в комплексе с другими методами. Например, при воссоздании хозяйственных построек, преимущественно утраченных в среде бытования, по отношению к которым реконструкция может рассматриваться как единственный способ дать наглядное представление о них.

Метод мягкой музеефикации предпочтителен в экомузее, так как он представляется оптимальным при сохранении этнической традиции. Однако на практике его применение сложно в исполнении: практически невозможно совместить использование объекта с его сохранением, а повседневную жизнь носителя традиции – с объектом показа. Тем не менее у данного метода огромные преимущества, заключаемые в обеспечении сохранения и транслирования подлинной традиции, а также музеефикации нематериальных культурных объектов. По мнению идеологов экомузеев, важнее сохранять не сам предмет, а умение этот предмет изготовить, поскольку только в этом случае представится возможность сохранения традиционной культуры. Такая позиция базируется на том, что применение любых консервационных методов не обеспечит вечной сохранности материального объекта. В отношении этнокультурного наследия современные музеологи подчеркивают значимость музеефикации традиции, то есть такой ее музеефикации, при которой традиции предоставляется возможность эволюционировать естественным образом, включаться в адаптивно-адаптирующие механизмы. На наш взгляд, трансляция традиции носителем представляется оптимальным способом актуализации. Но, как отмечалось выше, успешная реализация данного метода весьма затруднительна, а в абсолютной степени вообще невозможна. Это подтверждает опыт создания экомuzeя «Тазгол» в Таштагольском районе Кемеровской области, в местах компактного проживания коренного малочисленного народа Сибири – шорцев. Экомузей создан по идеальной модели, но его функционирование отличается от запланированного создателями. Не наблюдается приобщения к трансляции собственной культуры

носителей традиции: у них нет стремления организовать свой быт как объект показа, не наблюдается интереса к сохранению своего наследия в целом. В итоге, туристического интереса к данному объекту не наблюдается, и происходит постепенная утрата элементов традиционной культуры.

Для полноценной актуализации объекта архитектурного наследия необходима его экспозиционная интерпретация. Недвижимый объект культурного наследия может быть использован «как музей» и «под музей». Преимущественно для объектов народной архитектуры характерен первый вариант, но имеют место исключения или смешанный тип использования. В качестве оптимального способа определяется создание экспозиции, в которой может быть раскрыто значение объекта. Метод экспозиционной интерпретации посредством группировки предметов в экспозиции и через пояснительные тексты ориентируется на раскрытие историко-культурного значения памятника. При этом недвижимый объект не должен превратиться в декорацию. Интерьерная экспозиция ориентирована на воссоздание жилого интерьера, хотя возможно и создание дополнительных тем: презентация традиционного мировоззрения и обрядности за счет группировки предметов, ремесел и промыслов посредством включения музейных предметов, использования манекенов.

Таким образом, при актуализации разных категорий объектов этнокультурного наследия следует прибегать к приемам и методам, позволяющим раскрыть их подлинность и традиционность для культуры конкретного народа. Для презентации музейных предметов как движимых объектов наследия значимыми являются тематический и ландшафтный методы построения

экспозиции, приемлем метод экспозиционной анимации. Должна быть учтена связь музейных предметов с нематериальными объектами этнического наследия. С учетом категорий последних могут быть применимы методы фиксации, реконструкции, моделирования, конструирования, театрализации, интерпретации. Современным способом актуализации недвижимых объектов этнокультурного наследия следует признать музеефикацию этнокультурного ландшафта. В данном случае все перечисленные выше объекты сохраняют взаимосвязи, которые способствуют раскрытию их культурных кодов в процессе музейной коммуникации. При этом среда благодаря мягкой музеефикации частично сохраняется, частично моделируется, а также регенерируется за счет использования методов транслокации и реконструкции. Современный ландшафтный подход не исключает разработанные ранее методы, а, напротив, способствует наиболее грамотному и эффективному их применению. Таким образом, оптимальной формой сохранения и актуализации этнокультурного наследия должен быть признан экомузей, музей, созданный на основе мягкой музеефикации среды, где предметы и недвижимые объекты используются по первоначальному назначению, где сохраняются не вещи, а традиции, а нематериальные объекты эволюционируют естественным образом и транслируются носителями традиции в современную социокультурную среду. Экомузей не исключает собственно музейной зоны, в том числе смоделированной за счет свезенных или реконструированных объектов, не исключает создания интерьерных экспозиций в жилых и хозяйственных постройках. Но вместе с тем нельзя не признать, что данная идеальная модель сложна в реализации.

Литература

1. Арутюнов С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. – М.: Наука, 1989. – 247 с.
2. Арутюнов С. А. Обычай, ритуал, традиция // Совет. этнография. – М.: Наука, 1981. – № 2. – С. 97–99.
3. Астафьева О. Н. Региональная культурная политика в стратегиях социокультурного проектирования инновационной деятельности музеев // Новации в музейном мире. Музей как коммуникационный протокол. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2013. – С. 11–24.
4. Бонами З. А. Музей и проблема трансляции культурно-исторических кодов // Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация. – М., 1989. – Вып. 5. – 42 с.
5. Булатов Н. М. Опыт музеефикации археологических (каменных) остатков на территории РСФСР. – М.: НИИК, 1982. – С. 84–115.

6. Глушкова П. В., Гарелик П. Д. Презентация семейно-родовых культов шорцев на базе музеев Кемеровской области // Краеведение в современном мире: проблемы, достижения, перспективы. – Новокузнецк: Лотус-Пресс, 2017. – С. 58–62.
7. Глушкова П. В. Интерактивная культурно-образовательная музейная программа как форма актуализации нематериального историко-культурного наследия // Январ. ист. чтения, посвящ. памяти Юрия Петровича Шагдурова. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2017. – С. 199–204.
8. Егле Л. Ю. Традиционная культура: основные подходы к исследованию // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 4 (29–2). – С. 43–50.
9. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
10. Кимеева Т. И., Полевод В. А. Методика актуализации историко-культурного и природного наследия в деятельности вузовского музея [Электронный ресурс] // Человек и культура. – М., 2017. – № 1. – С. 72–79. – DOI: 10.7256/2409-8744.2017.1.21095. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=21095.
11. Конвенция об охране нематериального культурного наследия 2003 года: принята 17 октября 2003 года Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры [Электронный ресурс] // Организация объединенных наций: офиц. сайт. – URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv. (дата обращения: 19.04.2019).
12. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
13. Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Тр. СПбГИК. – 2008. – Т. 180. – С. 252–262.
14. Музейное дело России. – М.: ВК, 2010. – 676 с.
15. Ополонников А. В. Музеи деревянного зодчества. – М.: Изд-во лит. по строительству, 1968. – 117 с.
16. Сапанжа О. С. Культурологическая теория музейности: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – СПб., 2011. – 58 с.
17. Шелегина О. Н. Музейный мир Сибири: история и современные тенденции развития. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2014. – 396 с.

References

1. Arutyunov S.A. *Narody i kul'tury: razvitie i vzaimodeystvie [Peoples and cultures: development and interaction]*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 247 p. (In Russ.).
2. Arutyunov S.A. Obychay, ritual, traditsiya [Custom, ritual, tradition]. *Sovetskaya etnografiya [Soviet ethnography]*. Moscow, Nauka Publ., 1981, no. 2, pp. 97–99. (In Russ.).
3. Astafyeva O.N. Regional'naya kul'turnaya politika v strategiyakh sotsiokul'turnogo proektirovaniya innovatsionnoy deyatel'nosti muzeev [Regional cultural policy in the strategies of sociocultural design innovation museums]. *Novatsii v muzeynom mire. Muzey kak kommunikatsionnyy protokol [Innovations in the museum world. Museum as a communication protocol]*. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2013, pp. 11–24. (In Russ.).
4. Bonami Z.A. Muзей i problema translyatsii kul'turno-istoricheskikh kodov [Museum and the problem of transmission of cultural and historical codes]. *Muзейnoe delo i okhrana pamyatnikov. Obzornaya informatsiya [Museum business and protection of monuments. Overview Information]*. Moscow, 1989, vol. 5. 42 p. (In Russ.).
5. Bulatov N.M. Opyt muzeifikatsii arkhologicheskikh (kamennykh) ostatkov na territorii RSFSR [The experience of the museumification of archaeological (stone) remains on the territory of the RSFSR]. Moscow, NIIK Publ., 1982, pp. 84–115. (In Russ.).
6. Glushkova P.V., Garelik P.D. Prezentatsiya semeyno-rodovyykh kul'tov shortsev na baze muzeev Kemerovskoy oblasti [Presentation of family and tribal cults of the Shors on the basis of the museums of the Kemerovo region]. *Kraevedenie v sovremennom mire: problemy, dostizheniya, perspektivy [Regional studies in the modern world: problems, achievements, prospects]*. Novokuznetsk, LLC Lotus-Press Publ., 2017, pp. 58–62. (In Russ.).
7. Glushkova P.V. Interaktivnaya kul'turno-obrazovatel'naya muzeynaya programma kak forma aktualizatsii nematerial'nogo istoriko-kul'turnogo naslediya [Interactive cultural and educational museum program as a form of updating the intangible historical and cultural heritage]. *Yanvarskie istoricheskie chteniya, posvyashchennye pamyati Yuriya Petrovicha Shagdurova [January historical readings dedicated to the memory of Yuri Petrovich Shagdurov]*. Ulan-Ude, BSU Publ., 2017, pp. 199–204. (In Russ.).
8. Egle L.Yu. Traditsionnaya kul'tura: osnovnye podkhody k issledovaniyu [Traditional Culture: Basic Research Approaches]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 4 (29–2), pp. 43–50. (In Russ.).
9. Kaulen M.E. Muzeifikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii [Museification of the historical and cultural heritage of Russia]. Moscow, Eterna Publ., 2012. 432 p. (In Russ.).

10. Kimeeva T.I., Polevod V.A. Metodika aktualizatsii istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya v deyatel'nosti vuzovskogo muzeya [Methods of updating the historical, cultural and natural heritage in the activities of the university museum]. *Chelovek i kul'tura [Man and culture]*. Moscow, 2017, no. 1, pp. 72-79. DOI: 10.7256/2409-8744.2017.1.21095. (In Russ.). Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=21095.
11. Konventsia ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya 2003 goda: prinyata 17 oktyabrya 2003 goda General'noy konferentsiei Organizatsii Ob"edinennykh Natsiy po voprosam obrazovaniya, nauki i kul'tury [2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: adopted on October 17, 2003 by the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization]. *Organizatsiya ob"edinennykh natsiy: ofitsial'nyy sayt [United Nations: official website]*. (In Russ.). Available at: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv (accessed 19.04.2019).
12. Markaryan E.S. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka [The theory of culture and modern science]*. Moscow, Thought Publ., 1983. 284 p. (In Russ.).
13. Mastenitsa E.N. Kul'turnoe nasledie v sovremennom mire: kontseptualizatsiya ponyatiya i problematiki [Cultural heritage in the modern world: the conceptualization of concepts and issues]. *Trudy SPbGIK [SPbGIK proceedings]*, 2008, vol. 180, pp. 252-262. (In Russ.).
14. *Muzeynoe delo Rossii [Museums of Russia]*. Moscow, VK Publ., 2010. 676 p. (In Russ.).
15. Opolovnikov A.V. *Muзей derevyannogo zодчества [Wooden architecture museums]*. Moscow, Publishing house of construction literature Publ., 1968. 117 p. (In Russ.).
16. Sapanzha O.S. *Kul'turologicheskaya teoriya muzeynosti: avtoref. dis. doktora kul'turologii [Cultural urological theory of the museum. Author's abstract of diss. Dr. of culturalology studies]*. St. Petersburg, 2011. 58 p. (In Russ.).
17. Shelegina O.N. *Muzeynyy mir Sibiri: istoriya i sovremennye tendentsii razvitiya [Museum world of Siberia: history and current development trends]*. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2014. 396 p. (In Russ.).

УДК 069.5:39

МЕТОДИКА АТРИБУЦИИ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ И ВОЗМОЖНОСТИ ВНУТРИМУЗЕЙНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ ЕЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

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

В статье рассматриваются актуальные для современного музееведения проблемы, связанные с атрибуцией музейных предметов. Определяется наличие потребности в смещении акцента с прикладных форм фондовой деятельности на их теоретическое обоснование. Прием атрибуции рассматривается как часть методики, применяемой при установлении подлинности предметов музейного значения, наряду с методами их систематизации и интерпретации. На примере этнографических музейных предметов уточняются приемы выявления их атрибутивных характеристик с учетом как общих критериев (информативности, аттрактивности, экспрессивности, репрезентативности и ассоциативности), так и частных (название, материал, техники изготовления, функциональное назначение и пр.). Раскрывается сущность обозначенных критериев на конкретных примерах шорских этнографических коллекций из музеев России. Обосновывается с позиций семиотического подхода применение методов атрибуции в целях выявления информационных полей музейных объектов. Предлагается концепция интерпретации в рамках герменевтического подхода на основе музейных и научных источников. Ведущим принципом определяется: соответствие критериям подлинности, научности. В качестве внутримузеевских форм трансляции результатов интерпретации музейных предметов определены: публикация полученной информации, ее включение в текст экспозиции и использование в различных формах музейной деятельности.

Ключевые слова: музейные предметы, методика исследования коллекций, атрибуция, интерпретация, актуализация.

METHOD OF ATTRIBUTION OF MUSEUM OBJECTS AND POSSIBILITIES OF INTRA-MUSEUM TRANSMISSION OF ITS RESULTS

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.

The article deals with the actual for modern museology problems associated with the attribution of museum objects. It is determined whether there is a need to shift the focus from the applied forms of stock activity to their theoretical justification. Acceptance of attribution is considered as part of the methodology used in establishing the authenticity of items of museum value, along with methods of systematization and interpretation. Using the example of ethnographic museum objects, the methods of identifying their attribute characteristics are specified, taking into account general criteria: informativeness, attractiveness, expressiveness, representativeness and associativity, and private: name, material, manufacturing techniques, functional purpose, etc. The essence of the criteria is revealed with specific examples of Shor ethnographic collections from museums of Russia. The use of attribution methods in order to identify information fields of museum objects is justified from the standpoint of the semiotic approach. The concept of interpretation in the framework of the hermeneutic campaign based on museum and scientific sources is proposed. Leading principles determine compliance with the criteria of authenticity, scientific. As intramuseum forms of translation of the results of the interpretation of museum objects, the following information was defined: publication of the information received its inclusion in the text of the exposition and use in various forms of museum activities.

Keywords: museum objects, collection research methods, attribution, interpretation, actualization.

Предметы коллекций музеев, составляющие категорию культурного наследия, проходят стадию «превращения» в музейный предмет: «вещь» – «артефакт» – «предмет музейного значения» – «музейный предмет». Любая вещь в естественной социокультурной среде представлена физической реальностью предметного мира культуры. Как отмечает философ Н. Н. Суворов, «вещь является знаком и раскрывается, говорит своим словом» [11, с. 63]. Для этого она переживает период своей невостребованности в среде бытования, превращаясь в определенный момент в артефакт, который однажды привлекает внимание музейных собирателей. Артефакт, как правило, обладает свойствами предмета музейного значения, вызывая интерес своей принадлежностью к культуре определенного народа либо историческому периоду и т. д. Вещь, таким образом, подлежит извлечению из среды бытования для передачи в музейное собрание, где она получает статус музейного предмета.

Что касается понятия «музейный предмет», оно утвердилось в российском музееведении в середине 1950-х годов, а в 1960–70-е годы, определяемое через понятие «памятник», стало одним из

ключевых терминов. В работах первого десятилетия XXI века в связи с включением в сферу музейной деятельности недвижимых и нематериальных объектов культурного наследия, наряду с понятием «музейный предмет», закрепляется термин «музейный объект», что отражено в формулировке, раскрывающей данную дефиницию: «Музейный предмет – движимый объект культурного... наследия, первоисточник знаний и эмоций, изъятый из среды бытования или музеефицированный вместе с фрагментом среды и включенный в собрание музейное» [10].

Контекст музея оказывается максимально благоприятным для раскрытия информационного потенциала предмета музейного значения при условии квалифицированного подхода сотрудников музея к его атрибуции. По мнению Т. П. Калугиной, «при включении предмета в новую для него музейную среду активизируются заложенные в нем культурные качества, и, благодаря этому, становится возможным его органическое вхождение в новый предметный контекст. ...Сам процесс активизации этих культурных качеств, атрибутивных свойств и признаков предмета имеет отчетливую аксиологическую окраску»

[3, с. 18]. Однако историко-культурная ценность предмета должна быть определена посредством раскрытия его подлинности, что становится возможным посредством музейной атрибуции.

Подход к музейной атрибуции до настоящего времени ограничивается преимущественно прикладными формами фондовой музейной деятельности с незначительным акцентом на исследовательские изыскания при описании музейных предметов в учетно-фондовой документации. Под атрибуцией принято понимать выявление всех присущих предмету признаков, выражающих разные стороны его содержания: названия предмета (общепотребительное, а также на языке народа – носителя культуры для этнографических объектов); материала (одного или нескольких, которые использованы при производстве объекта); конструктивных элементов; техник производства и декорирования; времени изготовления, бытования, приобретения; функционального предназначения. По своей сути атрибуция представляет собой характеристику музейного объекта посредством раскрытия всех свойств, которыми он наделен. С позиций семиотического подхода можно говорить о выявлении в ходе атрибуции информационных полей музейного объекта. Эта теоретическая позиция находится в поле зрения музееведов, однако разрабатывается по большей части при подготовке музейных предметов к экспонированию. Это представляется вполне логичным, так как в рамках семиотического подхода, при котором музейный объект рассматривается как знак, обладающий внутренним и внешним информационными полями, подразумевается, что его внутреннее поле содержит вышеобозначенные характеристики от названия до смыслового значения, а внешнее – отражает связь с другими предметами коллекции, наряду с которыми он может быть размещен в экспозиции. Однако атрибутивные характеристики должны быть выявлены гораздо ранее, до использования музейного предмета в экспозиционной или культурно-образовательной деятельности музея.

В настоящее время, как показывает анализ научных публикаций, атрибуция музейных предметов рассматривается со следующих позиций:

– атрибуция, ориентированная на установление подлинности и ценности музейных предметов [2];

– атрибуция, осуществляемая с целью каталогизации музейных коллекций [5];

– атрибуция, ориентированная на предпроставрационное исследование музейных предметов [4].

Музееведы констатируют, что изучение музейных предметов состоит из трех этапов: атрибуции; классификации и систематизации; интерпретации. Следует, однако, признать данное утверждение не совсем точным, так как интерпретация является методом атрибуции, без нее не представляются возможными также процессы классификации и систематизации.

Без атрибуции, которая на начальном этапе может быть названа предварительной, невозможно определение подлинности включаемых в основной фонд музея предметов. При этом только установление подлинности обуславливает правомочность приема в фонды того или иного предмета музейного значения и отражение его в протоколе фондово-закупочной комиссии.

Атрибуция осуществляется с опорой на общие критерии отбора предметов музейного значения, которыми руководствовались их собиратели: аттрактивность, экспрессивность, информативность, репрезентативность и ассоциативность. Четыре первых критерия были обоснованы еще в 1980-е годы и отражены в учебном пособии под редакцией К. Г. Левыкина и В. Хербста «Музееведение. Музеи исторического профиля», которым руководствовались работники музеев. Под информативностью принято понимать способность музейного предмета являться источником информации. Свойство экспрессивности означает способность музейного предмета вызывать эмоции. Аттрактивность рассматривается как способность музейного предмета привлекать внимание. Репрезентативность – его возможность наиболее полно отображать исторические или социокультурные явления, представляя целый ряд сходных с ним предметов. Современными музееведами делаются попытки выделить и другие свойства, например, ассоциативность – способность вызывать ассоциации. Это свойство может быть использовано музейными работниками при экспонировании музейного предмета. Критерий коммуникативности обосновывается как потенциальная способность музейного предмета дополнять, разъяснять, взаимодействовать с другими предме-

тами, воздействовать на мысли и чувства человека [7, с. 125–126].

Приемы и методы атрибуции целесообразно рассмотреть на конкретных примерах, например, на материалах этнографических коллекций шорцев, составляющих их художественное наследие, которые были исследованы автором данной статьи в 23 музеях России, что позволит комплексно подойти к анализу методики атрибуции музейных предметов. Наиболее редкие и уникальные в настоящее время предметы, не воспроизводимые в современных условиях, были собраны с конца XIX до середины XX века. Поэтому логично утверждать, что опора на вышеобозначенные критерии осуществлялась собирателями интуитивно, так как собственно критерии еще не были сформулированы. Критерий *информативности* в случае отбора в среде бытования этнографических предметов в данный период предусматривал:

- традиционность предметов музейного значения в конкретном этническом пространстве, например элементов, обеспечивающих традиционные мужские промыслы шорцев (наконечник певчей стрелы «окса сыгырткаш» на белку, охотничьих ножей с резными рукоятками из рога марала «пычак сапы» и др.);

- устойчивость элементов декорирования: зооморфно-геометрический декор, выполненный в технике гравировки по рогу марала на элементах охотничьего промысла;

- появление у шорцев в определенный исторический период инноваций, в дальнейшем закрепившихся как традиции, например, элементов огнестрельного оружия из рога марала (украшенных резьбой: наверхий сошек «мылтык тайак», спусковых крючков «сöök кыйлаг», мерок для пороха и дробы «ики аастыг мерке», пистонниц «пистон каропкези», пороховниц «тар урган мүүс» и др.).

Свойство *экспрессивности* проявлялось в обнаружении в шорских улусах собирателями, иногда далеко не специалистами в области этнографии (чиновниками, краеведами-историками), совершенно уникальных предметов: шаманских бубнов «түүр» с колотушками «орба»; скульптурных изображений идолов «тайгам», «шалыг», «курмуш»; вырезанных в своеобразной технике из ответвлений рога марала курительных тру-

бок «канза» и др. Вызывавшие эмоции предметы, соответственно, привлекали внимание, то есть проявлялся критерий *аттрактивности*.

На критерий *репрезентативности* при сборе предметов опирались в основном специалисты в области традиционной культуры – этнографы-исследователи первой половины XX века (А. В. Анохин, Н. П. Дыренкова, Л. П. Потапов и др.), целенаправленно изучающие традиционные верования шорцев в системе культов народов Саяно-Алтая и отбирающие предметы музейного значения, обладающие возможностью наиболее полно отображать интересующие их явления через ряд сходных предметов.

Ориентированный на указанный критерий научный подход к атрибуции включаемых в музейное собрание предметов должен быть осуществлен также с опорой на конкретные приемы и методы. Целесообразным является как использование традиционных аналитических приемов атрибуции (подбор и анализ стилистических аналогий), так и привлечение архивных музейных материалов, научных публикаций. Исследование в рамках историко-сравнительного метода дает возможность на основе всех выявленных данных при изучении предмета определить, с одной стороны, общее и закономерное, а с другой – качественные отличия, характерные только для культуры конкретного народа.

Прием стилистических аналогий правомерно применять для атрибуции музейных предметов без сопроводительной легенды при его фиксации в естественной среде бытования и без характеристик в учетно-фондовой документации, что имеет место в музеях, где ее составление началось в 1980-е годы, а предметы поступили в музей ранее. Так, на сшитый из кендырного полотна халат из коллекции Кемеровского областного краеведческого музея имеется «Научный паспорт», в котором отражена минимальная информация о данном предмете: «Халат мужской, расшитый цветными нитками. Горная Шория, Ушкой Бук. Холст, бархат. Передано экспедицией в отдел “История”. Дата поступления 1928 год». Применение при атрибуции приема стилистических аналогий при сравнении данного халата с подобными предметами шорских коллекций других музеев России позволило составить его научное описание как объекта культурного наследия с

выявлением целого ряда характеристик (названия на языке народа-носителя, технологии изготовления и пр.), подтверждающих принадлежность традиционной культуре горно-таежных шорцев: «Халат “кендырь шабыр”». Сшит вручную из кендырной ткани. Покрой туникообразный, стан из двух перегнутых по линии плеч полотнищ, сшитых посередине спинки. Между полками и спинкой, от проймы рукава до подола, вшито с каждой стороны по два клина. Запах левосторонний. Рукав широкий, зауженный к обшлагам. Воротник сзади стойка, спереди переходит в шалевый, пришитый к краям полка. Подол, обшлага рукавов, воротник обшиты черным бархатом, по которому цветными нитками в технике шва “орбе” вышиты треугольники, повторяющиеся полукружия, ромбы, зигзагообразные линии» (КОКМ 127).

Применение историко-сравнительного метода при анализе декоративных элементов костюма позволило выявить свойственные только узкой группе верхабаканских шорцев нашивные детали, украшенные растительным декором в виде выющихся побегов, пальметт. Например, на бархатном клапане кармана халата, привезенного А. К. Ивановым из Улуса Кечин верховий Мрассу, вышит растительный побег с завитками и полупальметтами, по стилю изображения характерный для скотоводов Южной Сибири (МАЭС ТГУ 6025/7). То же самое наблюдается и в декорировании сшитых из овчины мехом внутрь и покрытых сверху черным плисом рукавиц. В области запястья на край рукавиц нашита декоративная полоска из сиреневой узорчатой саржи. На лицевой стороне вышит растительный орнамент из выющихся стеблей, пальметт, полупальметт и розеток. Техника вышивки аналогична хакасской, контуры растительного узора вышиты тамбурным швом, а внутренняя поверхность изображений – в технике глади (МАЭСТУ 5979 10) [14, с. 74].

В процессе сравнительного анализа, примененного при атрибуции музейных предметов, выявленных собирателями в этноконтактной зоне шорцев и бачатских телеутов в улусах по берегам реки Кондомы, удалось обнаружить применение похожих технологий в декорировании воротников женских рубах-платьев «кунек» и использование для этого сходных материалов. Узкая прямоугольная основа воротников изготовлена из сукна красного, синего, зеленого цветов. По пери-

метру воротники обшиты тесьмой. Стоит отметить, что в использовании тесьмы наблюдается строгое соблюдение традиции. Для бачатских телеутов неперенным элементом декорирования воротника и нагрудника замужней женщины служил нашиваемый вдоль края зигзагообразно перевитый металлизированной позолоченной нитью черный кант. Подобная техника шорцам не была свойственна, и края воротников шорцев просто обшиты полоской тесьмы, преимущественно покупной.

Основным принципом при атрибуции является ориентирование на установление подлинности предметов. Исследование осуществляется в направлении «анализ – синтез»: характеризуются отдельные свойства смыслового поля объекта: материальность, технологии производства и декорирования, а затем полученные результаты синтезируются в единое целое.

В качестве ведущих направлений при исследовании декорированных музейных предметов определены:

- установление соответствия типовой принадлежности музейного предмета традиционной культуре народа в отношении используемых материалов (предмет из дерева, бересты, рога и кости соответствует культуре шорцев) либо с позиций включения декорированных элементов из различных материалов в систему украшений предметного комплекса (костюма, охотничьего снаряжения и пр.);
- определение конструктивных элементов музейного предмета и расположения на них декора;
- выявление технологий декорирования предметов из разных материалов (резьба, тиснение, плетение, вышивка, штамп, скань, инкрустация, аппликация, окантовка, нашивка декоративной фурнитуры и др.);
- обоснование типа декора в соответствии с принятой в этнографическом музееведении классификацией;
- определение мотивов декоративных элементов.

Как показывает анализ атрибутивных характеристик при изучении декорированных музейных предметов, наиболее перспективным в данном случае может быть применение семиотического подхода. Он позволяет рассматривать музейные

предметы в качестве знаков, которые служат источниками сосредоточенной в них информации о традиционной культуре шорцев. Музейный предмет в данном случае с позиций семиотики может быть рассмотрен как искусственно созданный и декорированный предмет, изъятый из среды своего бытования и наделенный способностью передавать определенные значения: технологии декорирования, смысловые значения декора. Изучение музейных предметов как объектов культуры, ее знаков и текстов, выявленных автором в музейных собраниях и систематизированных по ряду признаков, может опираться на теоретические положения Л. А. Уайта, который отмечал, что в культуре «имеется целый класс явлений, чрезвычайно важный в изучении человека, для которого в науке не существует названия, – класс символизированных предметов и явлений. ...эти предметы и явления всегда изучались и обозначались не сами по себе, в зависимости от присущих им свойств, а лишь в определенных контекстах. ...Когда же символизированные предметы и явления рассматриваются и объясняются во взаимосвязи друг с другом, а не с организмом человека, мы называем их культурой» [12].

С учетом информационной функции музейного предмета как знака его исследовали в структуре музейной экспозиции В. П. Арзамасцев, Н. А. Никишин и др., базируясь на изучении его коммуникативной функции [1; 8]. О. С. Мишуровская рассматривала музейный предмет с позиций его аксиологической функции, которой он обладает независимо от музейной экспозиции. Основываясь на трудах Ч. С. Пирса, Ф. де Сосюра и др. теоретиков семиотики, она выделяет в структуре знака четыре компонента. Первый из них – это материальная основа. «В отношении семиотики музея – это предметное воплощение данного знака, позволяющее рассматривать его как часть материальной культуры и средство закрепления информации. Второй обязательный компонент каждого знака – это его значение, или денотат, то есть то содержательное наполнение, которое данному знаку приписывается. При семиотическом рассмотрении музейного предмета денотативный план проявляется в представлении о нем как о чем-то уникальном, ценном, заслуживающем внимания... Третьим компонентом в знаковой структуре выступает десигнат знака.

Это информация, на которую указывает знак. Сюда входит совокупность всех сведений, заключенных в музейном предмете (в культуре какого народа создан, время и место создания, внешние характеристики и т. д.)» [6, с. 205]. В качестве четвертого компонента выделяется интерпретанта знака, согласно авторскому термину Ч. С. Пирса, как его индивидуальное понимание субъектом [9].

Знаковость музейного предмета определяется сочетанием этих четырех компонентов. Материальность проявляется в «овеществленности» объектов художественного наследия, их воплощении в определенной материальной форме, отвечающей критериям традиционности. Материальные объекты художественного наследия (декорированное пряслице из рога, берестяная табакерка с тисненным орнаментом, серьги с низками из бусин и др.) при их обнаружении собирателями в среде бытования были выделены как предметы музейного значения и наделены условным значением.

В условности предмета-знака находит воплощение денотат. Денотативное значение подразумевает, что предмет воспринят собирателем не в собственном назначении, например, как элемент орудий женского ремесла, курительной утвари или деталь костюмного комплекса, а как отображение народного декоративного искусства. В составе музейных собраний предмет условен в силу наделения его статусом «музейного предмета» как обладающего ценностью, уникальностью.

Информационное наполнение музейного предмета – десигнат знака. Предметы народного декоративного искусства отличает высокая степень информативности, передаваемая посредством изучения материального воплощения знака познающему данный предмет. Интерпретанта знака находит воплощение в возможности музейного предмета использоваться в качестве объекта музейной коммуникации: в экспозиции, различных формах культурно-образовательной деятельности.

Обоснование уникальности и значимости музейного предмета, то есть его обозначение как денотата семиотической системы (музейной коллекции) происходит на уровне его отбора в среде бытования на основании охарактеризованных выше общих критериев – аттрактивности, информативности, экспрессивности, репрезентативности. В роли десигната предмет выступает в музее

уже на этапе его включения в музейное собрание, когда семиотический подход выводит процесс атрибуции на уровень понимания информации, извлеченной из его семантического поля. При исследовании музейного предмета как знака интерпретируется информация, содержащаяся в названии (на русском языке и языке народа-носителя), материале, форме, техниках изготовления и декорирования, семантике декора. Синтезирование полученной информации в единое целое позволяет установить ценность и подлинность музейного предмета.

Рассмотрим на примере кисета шорского охотника методику атрибуции музейного предмета-знака как объекта художественного наследия. Атрибуция, как уже отмечалось, предполагает выявление таких характеристик этнографического музейного предмета, как: название на языке народа-носителя, материал, техники изготовления, тип декора и техники декорирования, время изготовления и бытования, время и место приобретения. Название зафиксировано собирателем у информаторов в среде бытования предмета: кисет – «нанчык/калта». Материалом для кисета послужили: ткань фабричного производства коричневого цвета и хлопчатобумажные бежевые, также покупные, нитки. Сшит кисет вручную, выворотным швом, изнутри пришита ситцевая подкладка. В процессе атрибуции музейного предмета в МАЭС ТГУ был выявлен тип декора, а также обнаружено, что техники декорирования выполнены поверхностно: кисет «украшен цветочной розеткой, звездообразными и сосудобразными фигурами, деревом, ромбами, выполненными тамбурным швом». Исследование музейного предмета как объекта художественного наследия предполагает определение мотивов декорирования на основе систематизации типов и мотивов декора у данного народа. Декор определен автором данного исследования как абстрактно-космогонический. Именно к данному типу может быть отнесена группа фигурок на лицевой стороне кисета. Звездчатые розетки интерпретируются как мотивы космогонического декора, свойственного шорцам и встречающегося на целом ряде предметов. На основе анализа стилистических аналогий выявлены техники вышивки кисета: стежковый шов, тамбурный шов «созирткен», зигзагообразно-крестовидный шов «орбе». Вре-

мя и место приобретения также были зафиксированы собирателем А. К. Ивановым: 1926 год, не сохранившийся к настоящему времени улус Таяс Горно-Шорского района. Функциональное предназначение предмета – служить емкостью для табака. Следует отметить, что при определении типа и мотивов декора, а также времени изготовления и бытования вступает в действие прием интерпретации.

Методика интерпретации музейного предмета определена с учетом намеченной методики интерпретации текста одного из основателей герменевтики Ф. Шлейермахера [13, с. 29]. Для исследования музейного предмета значимым является тот факт, что понимание целого складывается из понимания частей. Методика интерпретации объекта художественного наследия включает ряд последовательных методов и приемов:

- визуальное исследование музейного предмета, в результате которого устанавливается причастность предмета к народному декоративному искусству;

- музейную атрибуцию, позволяющую раскрыть всесторонние характеристики музейного предмета посредством изучения его свойств: названия на языке народа-носителя, материала, техник изготовления, типа декора и техник декорирования, времени изготовления и бытования, времени и места приобретения;

- интерпретацию, используемую для каждого из выявленных значений с учетом того, что, если возникает концептуальная неувязка относительно принадлежности объекта художественного наследия к культуре определенного народа, неизбежен возврат к началу исследования предмета, пока не будет обнаружена причина рассогласования в интерпретации.

Обоснованность данной методики может быть рассмотрена на примере одного из предметов шорской коллекции Омского объединенного историко-литературного музея (ныне – Омский историко-краеведческий музей) – женского налобного украшения из прямоугольного куска плиса, на льняном подкладе, с завязками из шнура белого цвета (ОГОИЛМ 3159). Лицевая поверхность украшена нашитыми рядами штампованных медных пластин квадратной, круглой, прямоугольной и многоугольной формы. Нижняя сторона, опускающаяся на лоб, с множеством

мелких ромбовидных подвесок, подвижно укрепленных на коротких цепочках. Между подвесками висит нитка красного бисера. По бокам налобника крепятся два височных украшения в форме антропоморфной фигуры с выпуклым чеканным украшением и вставкой из сердолика на их поверхности. Нижнюю часть фигурок (подол юбки и концы рук) венчают свисающие вниз ряды цепочек, по пять на каждой фигурке. Цепочки состоят из круглых плоских пластинок с ушками, соединенных между собой железными проволочными колечками. Концы цепочек соединены друг с другом ниткой красного и белого бисера. Каждая цепочка заканчивается шаровидным бубенчиком. Интерпретация предмета с учетом функциональных характеристик и материала обнаруживает цепочку несогласований:

– «шорские головные уборы» ↔ «налобник» (в традиционный комплекс шорского женского костюма не входит налобник);

– «материал» ↔ «техники» (шорцами не применялась техника декорирования меди способом чеканки, как и нашивание рядов штампованных медных пластин).

Если бы метод интерпретации был применен сотрудником музея на начальных этапах учетно-фондовой работы и было проведено исследование предмета на основе научных источников, то женское украшение было бы определено в коллекцию народов Средней Азии. Во-первых, потому, что подобное налобное украшение под названием «сунсуле» с височными подвесками «адамлык» носили женщины некоторых туркменских племен в середине XIX века. Во-вторых, данный экземпляр единственный в шорских этногра-

фических коллекциях музеев России, место его изготовления и приобретения неизвестно.

На результатах интерпретации базируется актуализация объектов художественного наследия, проявляемая в таких формах, как: публикация результатов извлеченной из предметов информации, включение этой информации в текст экспозиции, ее использование в различных формах культурно-образовательной деятельности музея.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что интерпретация заключенных в музейном объекте значений осуществляется уже на первом этапе атрибуции и систематизации, при этом основным приемом перевода предмета музейного значения в статус музейного предмета является исследование его свойств с целью установления подлинности, определения его места в этнографической коллекции. Возможность атрибуции музейных предметов обеспечивают прием стилистических аналогий и метод историко-сравнительного анализа. Результатом атрибуции является выявление и фиксация таких свойств музейного предмета, как его название на языке народа – носителя культуры, материалов, из которых предмет изготовлен; конструктивных особенностей предмета; техник изготовления и декорирования; даты изготовления и бытования; времени приобретения; функционального назначения. Результаты интерпретации исследуемых объектов ориентированы на их включение в современное социокультурное пространство в формах публикации извлеченной при исследовании музейных объектов информации, введение этой информации в различные виды музейной деятельности – от фондовой до культурно-образовательной.

Литература

1. Арзамасцев В. П. О семантической структуре музейной экспозиции // На пути к музею XXI века: Музееведение: сб. науч. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1989. – С. 35–50.
2. Веселов Ф. Н. Роль доэкспертного документального исследования памятника в музейной атрибуции ювелирных произведений конца XIX – начала XX века // Вопр. музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 132–139.
3. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб.: Петрополис, 2001. – 224 с.
4. Кондратенко М. Е. К проблеме атрибуции музейного предмета в ходе реставрационных работ (на примере атрибуции комода из собрания мебели ГМЗ «Петергоф») // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Междунар. отношения. – 2012. – № 3. – С. 15–20.
5. Кузьмина Е. С. Краткое описание музейного предмета: информ.-лингв. обеспечение [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.museum.ru/future/part03/030202.htm> (дата обращения: 05.04.2019).
6. Мишуровская О. С. Семиотический анализ знаковой специфики музейного предмета // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2011. – № 3, т. 2. – С. 205–211.
7. Музейное дело России. – М.: ВК, 2010. – С. 125–126.

8. Никишин Н. А. Музейные средства, знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века: сб. научн. тр. – М.: Изд-во НИИ культуры, 1997. – С. 43–44.
9. Пирс Ч. С. Учение о знаках // Избранные философские произведения. – М.: Логос, 2000. – С. 176–233.
10. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – 2009. – № 5. – С. 53.
11. Суворов Н. Н. Аура вещи в утверждении культурного пространства // Вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. – 2018. – № 3 (36). – С. 62–67.
12. Уайт Л. А. Понятие культуры [Электронный ресурс]. – URL: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#11 (дата обращения: 12.04.2019).
13. Шлейермахер Ф. Герменевтика. – СПб.: Европейский Дом, 2004. – 242 с.
14. Шорцы. Каталог этнографических коллекций музеев России. Одежда и украшения / сост. Т. И. Кимеева. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1999. – Ч. 4. – С. 74.

References

1. Arzamastsev V.P. O semioticheskoy strukture muzeynoy ekspozitsii [On the semiotic structure of the museum exposition]. *Na puti k muzeyu XXI veka: Muzevedenie: sb. nauch. tr. [On the way to the museum of the XXI century: Museology: Sat. scientific tr.]*. Moscow, Research Institute of Culture Publ., 1989, pp. 35-50. (In Russ.).
2. Veselov F.N. Rol' doekspertnogo dokumental'nogo issledovaniya pamyatnika v muzeynoy atributsii yuvelirnykh proizvedeniy kontsa XIX – nachala XX veka [The role of pre-expert documentary research of the monument in the museum attribution of jewelry works of the late XIX – early XX centuries]. *Voprosy muzeologii [Museology issues]*, 2013, no. 1 (7), pp. 132-139. (In Russ.).
3. Kalugina T.P. *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury [Art Museum as a cultural phenomenon]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2001. 224 p. (In Russ.).
4. Kondratenko M.E. K probleme atributsii muzeynogo predmeta v khode restavratsionnykh rabot (na primere atributsii komoda iz sobraniya mebeli GMZ «Peterhof») [To the problem of the attribution of a museum object during the restoration works (on the example of the attribution of a chest of drawers from the collection of the furniture of the Peterhof Museum)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6. Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Pravo. Mezhdunarodnye otnosheniya [Bulletin of St. Petersburg University. Series 6. Philosophy. Culturology. Political science. Right. International relationships]*, 2012, no. 3, pp. 15-20. (In Russ.).
5. Kuzmina E.S. *Kratkoe opisaniye muzeynogo predmeta: informatsionno-lingvisticheskoe obespecheniye [Brief description of the museum subject: information and linguistic support]*. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/future/part03/030202.htm> (accessed 05.04.2019).
6. Mishchrovskaya O.S. Semioticheskiy analiz znakovoy spetsifiki muzeynogo predmeta [Semiotic analysis of the sign specificity of the museum subject]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina [Bulletin of the Pushkin Leningrad State University]*, 2011, no. 3, vol. 2, pp. 205-211. (In Russ.).
7. *Muzeynoe delo Rossii [Museum business of Russia]*. Moscow, VK Publ., 2010, pp. 125-126. (In Russ.).
8. Nikishin N.A. Muzeynye sredstva, znaki i simvol'y [Museum tools, signs and symbols]. *Muzejnaya ekspozitsiya. Teoriya i praktika. Iskusstvo ekspozitsii. Novye stsennarii i kontseptsii. Na puti k muzeyu XXI veka: sb. nauchn. tr. [Art Exposure. New scenarios and concepts. On the way to the museum of the XXI century: Sat. scientific tr.]*. Moscow, Research Institute of Culture Publ., 1997, pp. 43-44. (In Russ.).
9. Pirs Ch.S. Ucheniye o znakakh [The doctrine of signs]. *Izbrannyye filosofskie proizvedeniya [Selected Philosophical Works]*. Moscow, Logos Publ., 2000, pp. 176-233. (In Russ.).
10. Slovar' aktual'nykh muzeynykh terminov [Dictionary of current museum terms]. *Muzey [The museum]*, 2009, no. 5, p. 53. (In Russ.).
11. Suvorov N.N. Aura veshchi v utverzhdenii kul'turnogo prostranstva [Aura things in the statement of cultural space]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2018, no. 3 (36), pp. 62-67. (In Russ.).
12. *Uayt L.A. Ponyatiye kul'tury [The concept of culture]*. (In Russ.). Available at: https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm#11 (accessed 12.04.2019).
13. Shleyermakher F. *Germevenitika [Hermeneutics]*. St. Petersburg, European House Publ., 2004. 242 p. (In Russ.).
14. *Shortsy. Katalog etnograficheskikh kollektsey muzeev Rossii. Odezhda i ukrasheniya [Shor. Catalog of the ethnographic collections of the museums of Russia. Clothing and jewelry. Ed. T.I. Kimeeva]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1999, vol. 4, 168 p. (In Russ.).



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 785.11(571.54)

ОСВОЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ В МУЗЫКЕ БУРЯТИИ

Русинова Ольга Артёмовна, кандидат исторических наук, доцент, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

Актуальность данной статьи определяется обращением к проблеме формирования музыкально-го профессионализма письменной традиции в национальных творческих школах. Взаимодействие его составляющих – западноевропейской и отечественной традиций, Запада и Востока как разных эстетико-стилевых парадигм – исследовалось на материале музыки Белоруссии, Башкирии, Татарстана, Чувашии, республик Кавказа, Средней Азии и Казахстана, Тывы, Хакасии, Якутии. История музыкального профессионализма письменной традиции в Бурятии пока не нашла полного отражения в обобщающих трудах и представлена работами о творчестве отдельных авторов и становлении отдельных жанров: оперного, балетного, хорового. Цель настоящей работы – проследить динамику освоения жанровой системы европейского типа на примере симфонического творчества композиторов Бурятии. Методами исследования явились: диахронный метод, позволивший показать преемственность развития жанров в разные периоды; метод синхронного анализа, благодаря которому стала возможной системная реконструкция процесса: жанры бурятской симфонической музыки рассматриваются в их эволюции и взаимодействии, выявляются как особенности отдельных произведений, так и черты общности. Историко-сравнительный метод применялся при анализе аспекта «классическая европейская музыка – современная профессиональная музыка Республики Бурятия», историко-типологический метод позволил выделить в творчестве композиторов общие тенденции.

Результатом проведенного исследования стал вывод об особом значении жанра сюиты для музыки Бурятии в период середины 1930 – начала 1970-х годов XX века. Отражением этого значения стало не только количественное превалирование произведений этого жанра, но и имманентные музыкальные процессы: в рамках данного жанра происходило накопление выразительных средств, освоение приемов работы в многоголосной фактуре и приемов разработочного развития, формировался тип оригинального композиторского тематизма, происходило освоение композиционных схем. Все это обусловило дальнейшее развитие композиторского творчества Бурятии не только в симфонической, но и сценической, хоровой, камерной сферах.

Ключевые слова: сюита, многоголосие, композиция, драматургия, принципы развития, симфонические жанры.

MASTERING THE EUROPEAN GENRE SYSTEM IN THE MUSIC OF BURYATIA

Rusinova Olga Artemovna, PhD in History, Associate Professor, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: rina.rubin@yandex.ru

The article is devoted to the problem of forming the musical professionalism of the written tradition in national creative schools. One of the important components of the model of composing creativity functioning

is the formation of the genre system. The goal of the article is to identify the dynamics of mastering the genres of the European type, radically different from the national tradition. The chosen symphonic works of the composers of Buryatia comprise the material under study as they occupy the leading position in the genre panorama of the Buryat music determined by quantitative superiority, breadth of genre representation, multidimensional influence on other genre spheres. The musical scores and clavier of the symphonic works from the libraries and archives of the establishments, composers' personal archives as well as a few published scores laid the basis of the study.

The article considers the works of the 1930s-1970s that are connected with the significant differences of that period from the subsequent development of the Buryat music. The formation of the symphonic genres in Buryatia has been revealed to be marked by a number of features, at the same time, the works were created by the Russian and aspiring Buryat composers; at the initial stage the models of all elements of the European symphonic genre system have already been mastered while that process is usually gradual in culture under formation.

Suite proved to be the most stable genre which mastering was constant and steady. In certain periods, it displaced other genres developing alongside with them and showing its distinct quantitative predominance. The analysis of the 20 suites of V. Moroshkin, L. Knipper, B. Mayzel, S. Ryauzov, D. Ayusheev, B. Yampilov, Z. Batuev, G. Daduev allowed to identify the features of commonality and differences.

Many of these works are differentiated by common conception and similarity of structure that are caused by belonging to one branch of symphonic genre. The predominant sphere of images is effectiveness embodied through dance that is due to the type of symphonic genre and the works subject matter: all suites present happy life of Soviet Buryatia.

The study of the thematic basis and composition of the suites showed the progress: if during the period of 1930s -1950s the works were based on the quoted folklore tunes, then in 1950s – 1960s, the thematism is basically the product of the composing creativity. A simple three-part form with a middle type of development, rondo, three-five-part and variation forms give way to the dominant position of a complex three-part form with the contrasting middle. The common drawbacks were: the lack of sections balance due to which the form of the whole was not always balanced, and transitions from section to section.

The analysis made allows to conclude that there was a process of accumulation of expressive means and methods of work in a polyphonic texture in the suite genre that permitted to move further to creating works of another dramatic type, reflecting the complex dramatic collisions. Within the suite genre, the type of original composing thematism was formed, techniques of the conception development and different compositional schemes were mastered.

Keywords: suite, polyphony, composition, dramaturgy, principles of development, symphony genres.

Вопросы становления национальных композиторских школ привлекают внимание исследователей не одно десятилетие. В научный обиход введены монографические и диссертационные исследования, посвященные и отдельным композиторским школам разных республик России [7; 8] и СНГ [9], стран Европы и Азии, и общим проблемам их формирования и развития [1; 2]. В то же время вопросы формирования профессиональной музыкальной культуры европейского типа в Бурятии изучены недостаточно. Предметами исследования становились: система музыкального образования, взаимодействие искусства и власти, развитие оперного, балетного, хорового жанров, изучение которых было осно-

вано на последовательном рассмотрении отдельных произведений.

Данная работа посвящена анализу одного из важнейших компонентов функционирования модели композиторского творчества, который является показателем уровня ее развития и стабильности – формированию жанровой системы европейского типа. В то же время этот фактор является показателем подготовленности национальной социокультурной среды к восприятию интонациональной музыкальной системы, поскольку содержательно-структурные особенности жанров обусловлены социальным контекстом, нормами взаимодействия с действительностью, условиями исполнения и восприятия. Их транспозиция

в другую социокультурную среду требует определенной подготовки данной среды, тем более что в Бурятии, как и других республиках советского Востока, художественные модели национальной социокультурной среды и осваиваемая жанровая система принадлежали к противоположным традициям.

Материалом исследования выбрана симфоническая музыка Бурятии. Основанием выбора является ряд факторов: в жанровой системе композиторского творчества Бурятии симфонической музыке принадлежит особое место: открыв историю академического профессионализма, в ходе его дальнейшего развития она заняла лидирующее положение, определяемое не только количественным превосходством симфонических произведений, но и широтой жанрового репрезентирования, многоаспектным влиянием на другие жанровые сферы, отражением изменений, происходящих в идейно-образном, стилистическом, драматургическом содержании музыки Бурятии. К симфонической сфере обращались все бурятские композиторы различных творческих устремлений, принадлежащие к разным поколениям, причем в творчестве каждого из них она занимала постоянное и важное место. Подчеркнем, что многие симфонические произведения обладают значительными художественными достоинствами.

Важным основанием является и то, что симфоническая музыка особенно явно отражает процесс синтеза национальных образно-интонационных истоков и динамически усложняющихся средств композиторской техники. Привлекательность жанра, обусловленная независимостью от текстовых и сюжетных категорий и постановочных трудностей, а также возможностью варьирования масштабных единиц при значительной тембровой яркости, предопределила его значительное превалирование над произведениями других жанровых направлений. Сравнение жанрового репрезентирования на начальном этапе становления композиторского творчества дает следующую картину: симфонические произведения – 46 названий, оперный жанр – 11 названий, балеты – 13 названий, вокально-симфонические сочинения – 19 названий, камерная музыка (вокальная и инструментальная) – 28 названий.

Актуальность темы определяется также тем, что, по сравнению с другими жанровыми

направлениями – оперным, балетным, вокально-симфоническим, – симфоническая музыка изучена недостаточно. Опубликованные материалы рассредоточены в отдельных главах масштабных трудов [3; 4], монографических очерков [5] и учебных пособий [6], посвященных творчеству бурятских композиторов, и исчерпываются описанием отдельных произведений. Это не согласуется с той действительно важной ролью, которую симфоническая музыка играет в истории бурятской музыкальной культуры. Между тем без адекватного представления об этой роли невозможно составить верное суждение о бурятской культуре в целом.

Источниковой базой исследования послужили нотные рукописи партитур и клавиров симфонических произведений из архива Музыкального фонда Союза композиторов, библиотек Бурятского государственного академического театра оперы и балета и Бурятского республиканского колледжа культуры имени П. И. Чайковского, личных архивов композиторов, а также немногочисленные опубликованные партитуры и сборники бурятского музыкального фольклора. Сведения о некоторых произведениях почерпнуты из периодической литературы, анонсирующей и рецензирующей симфонические премьеры. Другой информационный источник – программы симфонических концертов. Ценный материал был получен в результате изучения фондовых записей Бурятской государственной телерадиокомпании, а также в результате бесед автора с композиторами Б. Б. Ямпилковым, Ж. А. Батуевым, С. С. Манжигеевым, А. А. Андреевым, Ю. И. Ирдынеевым, В. А. Усовичем, В. Б. Юшиным, П. Н. Дамирановым. Хронологические рамки статьи ограничены периодом середины 1930 – началом 1970-х годов, то есть началом межкультурного синтеза и временем, обозначившим новые проблемы творчества.

Становление симфонических жанров в Бурятии отмечено рядом особенностей. Во-первых, произведения, появившиеся на этом временном отрезке, принадлежат и российским композиторам (по установившейся в советском музыкознании традиции – русским советским), и начинающим бурятским композиторам. Их творческая деятельность проходила параллельно, не отличаясь в жанровом аспекте: и те, и другие работали в жанрах миниатюры, сюиты, увертюры, поэмы. Русские советские композиторы создали приме-

ры синтеза европейского и национального начал только в четырех симфонических жанрах: миниатюры (П. М. Берлинский, 1933), симфонической поэмы (Р. М. Глиэр, 1937), симфонической сюиты (В. И. Морозкин, 1938), симфонической увертюры (М. П. Фролов, 1943). Жанры же симфонии, симфонической картины, а позднее – концерта были созданы в творчестве национальных композиторов Бурятии.

Такая ситуация не является характерной для начального периода становления национальной музыкальной культуры европейского типа: обычно ассимиляция европейской жанровой системы и национального музыкального материала происходит сначала в творчестве композиторов, владеющих всем арсеналом средств европейской композиторской техники, как было, например, в Узбекистане, о чем писала Н. С. Янов-Яновская [9, с. 209]. Менее распространены другие модели, когда первые симфонические сочинения создаются именно молодыми национальными композиторами. Такая картина зафиксирована в Тыве Г. А. Осипенко [7, с. 12].

Второй особенностью становления системы симфонических жанров в Бурятии была одновременность их освоения: уже на начальном этапе композиторы обратились к моделям всех элементов европейской симфонической жанровой системы: сюитам, поэмам, увертюрам, картинам, симфониям, симфоническим миниатюрам. Обычно же освоение симфонических жанров в формирующейся культуре совершается постепенно, в значительных временных рамках, вследствие чего выделяются разные этапы: этап сюиты, этап поэмы, этап симфонии.

Субъективное стремление скорейшего освоения всех симфонических жанров при недостаточной на том этапе технической оснащенности привело к тому, что жанровое определение многих произведений не соответствовало их драматургическому и композиционному содержанию. Так, симфоническая поэма Д. Д. Аюшеева «Утро в пионерском лагере» и симфоническая картина Б. Б. Ямпилова «У пионерского костра» приближались по структуре к сюите, многие увертюры воспринимаются, как одна из частей сюиты. Таким образом, стремление к быстрой охвате всех жанровых разновидностей привело к обратному эффекту – их нивелировке, когда поэмы и увертюры создавались по той же модели, что и сюиты.

Следовательно, разнообразие жанровых видов, нехарактерное для начального этапа становления симфонической музыки, фактически оказывается модификацией одного жанра – жанра сюиты.

Освоение симфонических жанров не было равномерным, и в этом процессе также выделяется роль сюиты. Начавшись во второй половине 1930-х годов с миниатюры П. М. Берлинского, поэмы Р. М. Глиэра и сюиты В. И. Морозкина, внимание композиторов переключается на сюиту. В 1940-е годы к ней обращаются Б. Б. Ямпилы и Д. Д. Аюшеев, в послевоенные годы – Л. Книппер (2), Б. Майзель, С. Н. Рязов. В 1940-е годы появляется и жанр увертюры (М. П. Фролов, Д. Д. Аюшеев, Б. Б. Ямпилы, Л. К. Книппер), с 1948 года исчезающий на семь лет. В 1943 году появляется симфония Д. Д. Аюшеева, на 30 лет ставшая единственной бурятской симфонией. В первой половине 50-х годов создаются только сюиты. В общей сложности их 5: это произведения Б. Б. Ямпилова (2), Д. Д. Аюшеева, Ж. А. Батуева, Г. Г. Дадиева, перемежающиеся поэмами Б. Б. Ямпилова и Д. Д. Аюшеева, миниатюрами Ж. А. Батуева и Г. Г. Дадиева, вместе с единственным произведением жанра симфонической картины (Б. Б. Ямпилы). С 1955 до 1969 год появляются увертюры (3), поэмы (3), миниатюры (3), но сюиты, безусловно, преобладают (9).

Таким образом, количественное соотношение жанров таково: 23 сюиты, 8 увертюр, 6 поэм, 6 миниатюр, 1 картина, 1 симфония. Всего – 45 произведений. Аналогичное соотношение проявляется и на уровне индивидуального творчества бурятских композиторов: у Б. Б. Ямпилова – 8 сюит, 4 поэмы, 2 увертюры, картины. У Д. Д. Аюшеева – 4 сюиты, 2 увертюры, 1 поэма, 1 симфония; у Ж. А. Батуева – 4 сюиты, 2 миниатюры, 1 увертюра. Очевидно, что основным жанром является сюита, либо вытесняющая остальные жанры (1938–1942, 1950–1955), либо развивающаяся параллельно с ними, однако в явном количественном преобладании. Сюита оказывается основным жанром, обращение к которому было регулярным. Как исключение, выделяется четырехлетний период 1943–1946, когда доминирующая функция принадлежала увертюре.

В хронологическом порядке сюиты представлены следующим образом: В. Морозкин (1938), Б. Ямпилы (1938), Д. Аюшеев (1940), Б. Ямпилы «Кавказские эскизы» (1941), Д. Аюшеев (1942),

Л. Книппер «Забайкальская сюита» (1947), Б. Ямпиллов «У пионерского костра» (1948), Л. Книппер «Курумкан» (1948), Б. Майзель (1948), С. Рязов «Сюита из оперы «Мэдэгмаша» (1949), Ж. Батуев «Колхозная сюита» (1949), Б. Ямпиллов «Танцевальная сюита» (1950), «Цветущий край» (1953), Д. Аюшеев «Весна в колхозе» (1954), Б. Ямпиллов «Сюита на монгольские темы» (1955), Ж. Батуев «Симфонические эскизы» (1955), Г. Дадуев «Балетная сюита» (1955), сюита для скрипки с оркестром (1956), Б. Ямпиллов «Симфонические танцы» (1959), Ж. Батуев «Сюита на монгольские темы» (1962), Д. Аюшеев «Таежные песни» (1964), Б. Ямпиллов «Калмыцкие эскизы» (1965), Ж. Батуев «Песни Якутии» (1968).

Многие из этих произведений отличаются общностью замысла, схожестью строения. Определяющим фактором такой общности является принадлежность к одной ветви симфонизма – жанровой. Доминирование жанрово-эпического симфонизма на начальном этапе формирования музыкальной культуры европейского типа естественно, так как отвечает необходимости накопления выразительных средств, предусматривая при этом тесные связи с традиционной культурой.

Закономерно и наличие программности, так как в переломные моменты развития музыкальной культуры обращение к внемузыкальному началу помогает сформировать и закрепить в сознании слушателей семантику музыкальных образов. Поэтому все сюиты, за редким исключением, имеют программные заголовки, а многие – и названия частей. Наряду с названиями, вызывающими конкретные образные ассоциации – «Утро в колхозе», «Рассвет», «В горах Восточных Саян», «Борьба», «Состязание борцов» – есть и названия, не создающие конкретных сюжетных аналогий, например, «Лирическое воспоминание». В ряде сюит программность исчерпывается только главиями, без конкретизации содержания частей: «Балетная сюита», «Танцевальная сюита», «Симфонические эскизы», «Симфонические танцы». Это связано с широтой претворения танцевального начала в традиционной культуре и устойчивостью средств выражения, которые получила семантика танцевальных образов.

Преобладающей образной сферой является действенность, воплощающаяся через танцеваль-

ность. Это обусловлено, с одной стороны, типом жанрового симфонизма, предусматривающим сопоставление бытовых и пейзажных образов. Бытовая сфера с наибольшей определенностью могла быть выражена через фольклорные жанры, в которых равнозначными были песенность и танцевальность, что отражало синкретичность традиционной культуры. С другой стороны, преобладание танцевальности, действенности связано с тематикой произведений: все сюиты представляют собой картины счастливой жизни Советской Бурятии. Поэтому роль лирики и пейзажности сравнительно мала по сравнению с энергией празднично-танцевальной стихии.

Анализ выявил отличия между произведениями 1930–40-х и 1950–60-х годов в аспектах тематизма и композиции. В симфонической литературе 1930–40-х годов авторских тем мало, в основном она базируется на цитируемых фольклорных мелодиях. Иной подход к фольклору характеризует произведения бурятских композиторов в 1950–60-е годы. Фольклор по-прежнему функционирует как фундамент профессионального творчества, однако конкретные формы его «участия» в профессиональной музыке заметно изменяются. Если первые произведения бурятской симфонической музыки характеризовались непосредственной опорой на фольклор, а случаи создания оригинальных тем были единичны, то с 1950-х годов выдвигается противоположная тенденция: в основе своей тематизм представляет собой продукт композиторского творчества. В ряде произведений присутствуют фольклорные мелодии, но доля их в сравнении с оригинальным тематизмом очень незначительна. Так, в сюиты Б. Б. Ямпилова «Танцевальная», «Цветущий край», «Симфонические танцы» введены по две народные мелодии, в сюиты Д. Д. Аюшеева «Весна в колхозе» и Б. Б. Ямпилова «Утро в пионерском лагере» – по одной, сюиты же Ж. А. Батуева «Колхозная», «Симфонические эскизы» и Г. Г. Дадуева «Балетная» совсем их не содержат.

В 1950–60-е годы усложняются композиционные решения: основной формой становится сложная трехчастная с контрастной серединой. В сюитах «Колхозная», «Весна в колхозе», «Танцевальная», «Симфонические эскизы» так организованы три части из четырех, в «Цветущем крае» и «Балетной» – две. Только «Симфонические танцы» отличаются разнообразием строения

частей: кроме сложной трехчастной с контрастной серединой (1-я часть) присутствуют: простая трехчастная форма с серединой типа развития (2-я часть), трех-, пятичастная (3-я часть), вариационная с элементами трехчастности (4-я часть), рондо (финал).

Трактовка форм традиционна. Общим недостатком была нейтральность музыкального материала в построениях между разделами: избегая прямолинейного сопоставления контрастного тематизма, композиторы вводили связующие построения развивающего характера. Но отсутствие опыта работы с приемами развития приводило к нейтральности их материала, а попытка решить проблему путем придания материалу мелодической рельефности приводила к перегрузке тематическими построениями, к тому же малоинтересными в художественном отношении.

Исключением из общего правила является в этом смысле 1-я часть сюиты «Симфонические танцы», где Б. Б. Ямпиллов не только построил удачный разработочный переход к среднему разделу, но и сумел добиться связи разделов: интонации связующего раздела включаются в экспонирование материала среднего раздела.

Другой просчет в решении трехчастных композиций заключается в отсутствии сбалансированности масштабов разделов, из-за чего форма целого не всегда получалась уравновешенной. В III части «Весна в колхозе» и II части «Колхозной сюиты», например, масштабные соотношения приближают крайние разделы к вступлению и заключению, настолько они неразвиты и статичны.

Удачное решение трехчастной композиции представлено в I части сюиты «Цветущий край». Первая часть сложной трехчастной формы с серединой типа развития основана на светлой созерцательной теме английского рожка, напоминающей пастушьи наигрыши. Уже с третьего такта тему сопровождает подголосок виолончели, контрастирующий «наигрышу» не только тембрально, но и ладово, и ритмически: импровизационности противопоставляется четкость ритмического рисунка, пентатонике – гексатоника с «прямыми полутонами». Связующий эпизод в характере пейзажной зарисовки приводит к средней части, развивающей не контрастную основную тему, что было бы типичным, а тему подголоска, приобретающую здесь самостоятельное значе-

ние. Четыре ее проведения, последние из которых включают каноническую имитацию, усиливают выразительность темы. В динамической репризе вновь сочетаются контрастные темы.

Изменяется трактовка формы вариаций: в логике ее движения обнаруживается определенная направленность. Эти черты присущи, например, IV части «Симфонических танцев». Основой вариаций здесь является оригинальная тема Б. Б. Ямпилова, которая по выразительности и красоте может соперничать с фольклорными мелодиями. Музыка разворачивается по принципу постепенной динамизации с последующим свертыванием и возвращением к исходному образу. При этом композиционно выделяются три раздела, аналогичных разделам сложной трехчастной формы с серединой типа развития.

Эта часть выделяется и разнообразием приемов фактурного и мелодического варьирования: каждое проведение темы реализуется в новой фактурной форме сопровождения. В их числе – мелодически самостоятельный подголосок скрипок и виолончелей в четвертом проведении, проведение темы на тоническом квинттонаккорде – в пятом, изложение темы параллельными квинттонаккордами и квартсептаккордами – в шестом, три варианта фигурационного сопровождения – в девятом проведении. Но, кроме традиционного приема изменения фактуры, трансформации подвергается и мелодическая структура темы. Возможность мелодического варьирования была заложена в самой ее природе, так как оба предложения темы основаны на едином интонационно-ритмическом фундаменте. Изменение направления мелодических ходов позволило композитору создать четыре разных варианта первого предложения и три варианта второго. Их взаимообмен создал пять самостоятельных вариантов темы. Таким образом, при явном тематическом единстве части она отличается интенсивностью внутреннего движения.

Объединение вариаций в группы, образующие трехчастность, обусловлено тематически, тонально, структурно: средний раздел выделяется благодаря тематической новизне, доминантовости в противовес тоничности крайних разделов, а также благодаря дифференцирующей функции вступления, отмечающей начало третьего раздела. Однако возможность выделения в форме и отдельных вариаций и их групп не исключает цельности композиции, создаваемой на несколь-

ких уровнях выразительности. Это вышеуказанное интонационно-ритмическое единство, цементирующий целое органический пункт на тонической квинте, своеобразная гармоническая краска, когда одновременно звучат все или почти все тоны лада, сказочно-фантастический колорит, рожденный звучанием челесты, арфы, ударных и струнных.

Сходную с данной формой, вариационную форму с элементами трехчастности имеют II часть сюиты «Весна в колхозе» и II часть сюиты «Симфонические эскизы». Однако между ними есть и различие: очарование старинной мелодии ёhora и изобретательность ее варьирования выгодно отличают «Весну в колхозе» от четкой симметричности строения и стабильной квадратности в «Симфонических эскизах». Уравновешенность формы и логичность развития выделяют «Ёhor» даже из остальных частей сюиты: композиция

его вызывает ассоциации с приближающимся и удаляющимся хороводом. Возможность дифференциации разделов определяется тонально и композиционно: в среднем разделе тема звучит в тональностях, далеких от основной, сочетаясь при этом с двумя новыми тематическими образованиями.

Проведенный анализ позволяет заключить, что в жанре сюиты происходил процесс накопления выразительных средств и приемов работы в многоголосной фактуре, что позволило перейти в дальнейшем к созданию произведений иного драматургического типа, отражающих сложные драматические коллизии. В рамках жанра сюиты сформировался тип оригинального композиторского тематизма, произошло освоение приемов разработочного развития и разных композиционных схем.

Литература

1. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2004. – 280 с.
2. Каяк А. Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. – М.: Академ. проект, 2006. – 256 с.
3. Куницын О. И. Музыка Советской Бурятии. – М.: Совет. композитор, 1990. – 216 с.
4. Куницын О. И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. – Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 1999. – 143 с.
5. Куницын О. И. Бай Ямпиров. – М.: Музыка, 1986. – 112 с.
6. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. – Улан-Удэ: Буркнигиздат, 1986. – 109 с.
7. Осипенко Г. А. Формирование тувинской симфонической музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ин-та театра, музыки и кинематографии, 1984. – 24 с.
8. Русинова О. А. Структура культурных взаимодействий в процессе формирования профессиональной музыкальной культуры Бурятии // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2014. – Вып. 6 (2). – С. 87–91.
9. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1979. – 218 с.

References

1. Drozhzhina M.N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [The young national composers schools of the East as the phenomenon of the musical art of the XX century]. Novosibirsk, Conservatory Publ., 2004. 280 p. (In Russ.).
2. Kayak A.B. *Metodologiya issledovaniya kul'turnykh obmenov v muzykal'nom prostranstve* [The methodology of the research of cultural exchanges in the musical space]. Moscow, Akademicheskiiy projekt Publ., 2006. 256 p. (In Russ.).
3. Kunitsin O.I. *Muzyka sovetskoy Buryatii* [The music of the Buryat Soviet Republic]. Moscow, Soviet compositor Publ., 1990. 216 p. (In Russ.).
4. Kunitsin O.I. *Vyrazitel'nye sredstva buryatskoy professional'noy muzyki* [The means of expression of Buryat professional music]. Ulan-Ude, East Siberian State Institute of Culture Publ., 1999. 143 p. (In Russ.).
5. Kunitsin O.I. *Bay Yampilov* [Bau Yampilov]. Moscow, Music Publ., 1986. 112 p. (In Russ.).
6. Kunitsin O.I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura* [The Buryat musical literature]. Ulan-Ude, Buryat Books Publ., 1986. 109 p. (In Russ.).
7. Osipenko G.A. *Formirovanie tuvinskoy simfonicheskoy muzyki: dis. kand. iskusstvovedeniya* [The formation of the Tuva symphonic music. PhD in Art History]. Leningrad, Institute of the Theatre, Music and Cinema Publ., 1984. 24 p. (In Russ.).
8. Rusinova O.A. *Struktura kul'turnykh vzaimodeistviy v protsesse formirovaniya professionalnoy muzykal'noy kul'tury Buryatii* [Structure of cultural interactions in the process of formation the professional musical culture of Buryatia].

- Buryatia]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Buryat state university], 2014, no. 6 (2), pp. 87-91. (In Russ.).
9. Yanov-Yanovskaya N.S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka* [Symphonic music of Uzbekistan]. Tashkent, Gafur Gulam Publ., 1979. 218 p. (In Russ.).

УДК 782.8

ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ХАБАРОВСКОГО КРАЕВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА 1930-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

Сырвачева Светлана Сергеевна, старший преподаватель кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: fotin_s@mail.ru

В процессе изучения репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов был обоснован выбор жанрового направления развития театра, выявлена специфика функционирования жанра музыкальной комедии на хабаровской сцене в связи с проявлением общесоюзных (общероссийских) тенденций и региональных особенностей. Музыкально-исторический, источниковедческий, дескриптивный методы исследования, анализ материалов прессы и, в частности, рецензий на некоторые значимые спектакли позволили выявить репертуарные и жанровые тенденции развития театра. Среди них показательны такие, как интерес хабаровских постановщиков к музыкальным комедиям зарубежных и советских авторов, советским опереттам. Региональными особенностями периода 1930-х годов стали формирование условий для возникновения композиторского творчества в музыкально-сценических жанрах и появление первых музыкальных комедий дальневосточных композиторов. Отмечен особый интерес, продиктованный политической и идеологической установкой, известных композиторов СССР к дальневосточной тематике, воплощению сюжетов, связанных со службой пограничных войск и социалистическим строительством на Дальнем Востоке России. Охарактеризованы постановки отечественных и одной зарубежной «дальневосточных» оперетт, в том числе оперетты, созданной проживающими в Дальневосточном крае музыкантами и литераторами. В русле общей тенденции рассмотрено воплощение национальной и антирелигиозной тематики в жанре музыкальной комедии дальневосточными авторами и постановщиками.

Ключевые слова: музыкальный театр, оперетта, музыкальная комедия, региональная культура, провинция, Дальний Восток.

FEATURES OF THE REPERTOIRE OF Khabarovsk REGIONAL MUSICAL THEATER OF THE 1930S: TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF THE MUSICAL-DRAMATIC PROCESS IN THE FAR EAST

Syrvacheva Svetlana Sergeevna, Sr Instructor of Department of Art History, Musical Instrumental and Vocal Art, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: fotin_s@mail.ru

The article is devoted to the study of the repertoire of the Khabarovsk Regional Musical Theater of the 1930s. The choice of the genre direction of development of the theater carried out in this period is proved. The characteristic is given to the functioning the genre of musical comedy on the Khabarovsk scene in

connection with the manifestation of general (all-union) tendencies and regional features. Based on the analysis of media, the repertoire shown by the regional theater to the Khabarovsk audience has been established. A list of foreign and Soviet authors of musical comedies is given, a list of names of Soviet operettas presented on the Khabarovsk theater stage is given, and reviews of some significant performances are analyzed. It is revealed that stable success accompanied to staging the operetta "Kholopka" by N. Strel'nikov. As a regional feature of the period of the 1930s, the formation of conditions for the emergence of compositional creativity in musical and scenic genres and the appearance of the first opuses of far Eastern authors in the genre of operetta are considered. This was made possible thanks to the unique situation associated with the arrival in the Far Eastern region to work in the musical theater of highly qualified personnel from the central regions of Russia. The first place among them belongs to D. Pekarsky. It is noted of particular interest, that dictated by the political and ideological installation, well-known composers of the USSR M. Blanter, I. Dzerzhinsky, L. Knipper, N. Makarova were engaged into the far Eastern theme, the embodiment of the stories associated with the service of the border troops and the socialist construction in the Far East of Russia. The performances of domestic and one foreign "Far Eastern" operettas, including the operetta created by musicians and writers living in the Far Eastern region.

Keywords: musical theater, operetta, musical comedy, regional culture, province, the Far East.

В истории развития музыкального театра на Дальнем Востоке России 1930-е годы значимы как время определения жанрового амплуа. Разнообразие жанров и относительное богатство репертуара, характерные для рубежа 1920–30-х годов, сменяются в рассматриваемый период курсом, строго ориентированным на музыкальную комедию. Функционирование оперы и балета в музыкально-театральной жизни Хабаровска как одного из крупных культурных центров Дальневосточного края происходило главным образом в рамках выступлений гастролировавших здесь коллективов, а также специально подготовленных радиопередач. В задачи статьи входит изучение особенностей репертуара Хабаровского краевого музыкального театра 1930-х годов, выявление региональных и общесоюзных тенденций в его формировании.

Из двух возможных стратегий развития дальневосточного музыкального театра, а именно – как театра полижанрового «синтетического»¹ либо моножанрового – практически была реализована вторая. Переломным в этом отношении стал зимний сезон 1933/34 года. Так, в информационной заметке перед его открытием сообщалось: «Новое художественное руководство (Хабаровского музыкального. – С. С.) театра поставило

себе целью создать «синтетический» театр, в котором бы на равных правах ужились <...> опера, оперетта и балет. Опыт показал, что зачастую этот синтез приводит лишь к понижению уровня (в условиях провинциального, сравнительно небольшого театра) <...>, подтверждение этому дает в известной степени и прошлогодний сезон, где музкомедия развивалась в ущерб опере, а наличие оперы снижало внимание руководства к поднятию на достаточно высокий уровень музыкальной комедии. <...> Будем надеяться, что оно сумеет с пользой для рабочего зрителя и достаточно продуманно решить эту трудную задачу» [9, 1933, 9 сент.]. Вскоре в прессе был зафиксирован отказ от полижанровой стратегии и высказано предположение, что «сосредоточение усилий на одном только жанре пойдет театру на пользу» [9, 1933, 28 окт.]. Изначально моножанровая стратегия также предполагала варианты – оперный, опереточный театр – либо вообще уводила за рамки музыкального театра.

Субъективную подоплёку событий начала 1930-х годов отчасти проясняют воспоминания главного режиссёра театра Д. Ф. Джусто, опубликованные в юбилейном сборнике к 50-летию театра: «...на первых порах объединение в единый театр оперы и оперетты оказалось удачным. Театр начал готовиться к постановке опер. Мне не удалось, к сожалению, повести вперёд это важное дело: врачи предписали мне срочно переменить климат. Но коллектив, несомненно, внёс большой вклад в фундамент театра. Это, конеч-

¹ Понятие «синтетического» театра в трактовке Ф. Ф. Комиссаржевского и К. А. Марджанова подразумевает принцип чередования спектаклей разных жанров (например, драмы, оперы, оперетты) в работе единого коллектива (см. [4]).

но, не мешает мне искренне сожалеть о том, что на Дальнем Востоке музыкальному театру так и не суждено было укрепиться» (см. [5, с. 43]). Административно-документальная сторона процесса переориентации театра на жанровое направление музыкальной комедии изложена в статье И. И. Крыловской [2, с. 178]².

В начале 1930-х годов оперетта вернулась к ведущему положению в музыкально-театральной жизни Хабаровска, ранее поколебленному оперой [8]. Из двенадцати полных сезонов, организованных в городе соответствующими краевыми организациями (Краевым управлением театральными зрелищными предприятиями; Краевым управлением по делам искусств) в течение четвёртого десятилетия XX века, лишь первый был оперным (1930), один – «синтетическим» (1932/33), остальные десять представлены музыкальной комедией. Но и в конце 1930-х годов стратегия развития музыкального театра как театра музыкальной комедии не всеми воспринималась в качестве единственно приемлемой для края и окончательно утвердившейся. Показательны с этой точки зрения размышления композитора и дирижёра Д. Д. Пекарского: «Мне хочется конкретно поговорить о нашем Краевом театре музыкальной комедии. Нужно пересмотреть творческий путь этого театра, необходимо расширить его возможности. А это вполне осуществимо. Дальневосточники хотят и должны слышать наряду со “Свадьбой в Малиновке” и “Тихий Дон” Дзержинского, наряду с “Сорочинской ярмаркой” и “Бориса Годунова” Мусоргского и т. д. Театр имеет все возможности ставить и балетные постановки, например: “Пламя Парижа”, “Красный мак”, “Соперницы”. Возможности для создания такого театра у нас, бесспорно, есть. Его можно организовать уже в этом году. За третью сталин-

скую пятилетку я хочу написать оперу по роману Фадеева “Разгром”...» (см. [9, 1939, 5 апр.]). Таким образом, идея развития музыкального театра в Хабаровске как театра «синтетического» продолжала оставаться перспективной для ведущих деятелей регионального искусства.

В отношении репертуара Хабаровский краевой театр музыкальной комедии ориентировался, в первую очередь, на театры Москвы и Ленинграда. В предшествующие десятилетия такая практика была обусловлена желанием познакомить местного зрителя со столичными «новинками», обеспечить коммерческий и зрительский успех спектаклю. В 1930-е годы она была продиктована также необходимостью выполнения партийных директив в деле освоения нового советского репертуара, воспитания массового зрителя на идеологически выверенном материале, как правило, уже получившем положительный отзыв в центральной печати. Хабаровский музыкальный театр обращался и к опереттам, премьеры которых прошли в других городах СССР.

Большую часть произведений составляли оперетты западноевропейских и американских авторов с адаптированным для советской сцены текстом. Это оперетты Ф. Легара, И. Кальмана, Ф. Зуппе, Ж. Оффенбаха, Ф. Эрве, И. Штрауса, В. Колло, Р. Планкетта, В. Якоби, К. Миллёкера, Ж. Жильбера, В. Бромме, Л. Фалля, Р. Фримля и Г. Стотгарда, Клауса. Единственной дореволюционной опереттой с обновлённым текстом либретто, включённой в репертуар театра, стала «Жрица огня» В. П. Валентинова.

Из советских музыкальных комедий в 1930-е годы на хабаровской сцене были поставлены: «Холопка» и «Чёрный амулет» Н. М. Стрельникова; «Свадьба в Малиновке» и «Сотый тигр» Б. А. Александрова; «На берегу Амура» М. И. Блантера; «Золотая долина» И. О. Дунаевского; «Сорочинская ярмарка» и «Коломбина» А. П. Рябова; «Дружная горка» В. Дешёва и Н. Дворинова; «Улыбка Джиоконды» / «Ганна» К. А. Корчмарёва; «Невеста Айдамаха» и «Счастливый берег» И. П. Ильина; «Людовик...надцатый» Ю. С. Сахновского; «Белая моль» и «Дневник Гарри Домелла» А. А. Ашкенази; «Ледяной дом» и «Копилка» К. Я. Листова; «Шоколадный солдатик» Дан. и Дм. Покрасс; «Соловьиный сад» С. А. Заславского; «Честь

² При этом необходимо заметить, что, несмотря на появление приказа о стационарировании музыкального и драматического театров в Дальневосточном крае в 1932 году, взятого автором статьи за точку отсчёта при определении «возраста» театра [2, с. 174], реальный график работы музыкального театра оставался передвижным в течение ещё нескольких лет. Причём во Владивостоке хабаровский краевой коллектив не ограничивался лишь гастрольными выступлениями, но проводил часть сезона, в том числе осуществляя премьерные постановки.

мундира» В. А. Белица; «Хорошая девушка» К. Я. Бенца, «Крещение Руси» на текст Н. А. Адуева (композиторская версия не указана); «Моряки» Кривошеина. С опереттой И. О. Дунаевского «Волга-Волга» хабаровчане познакомились в 1938 году благодаря кинематографу. К концу рассматриваемого периода советские оперетты количественно стали преобладать.

Стабильный успех у театрального зрителя Хабаровска, как и других городов СССР, в течение всего десятилетия имела «Холопка»³. Отклики местной прессы на спектакли по оперетте Н. М. Стрельникова демонстрируют определённую динамику в отношении возрастания зрительского интереса, а также укрепления доверия со стороны критики. Если в начале рассматриваемого периода произведение осмотнительно оценивалось как «не разрешающее задачи создания полноценной и созвучной эпохе советской оперетты» [9, 1931, 9 апр.], а в рецензии 1933 года при наличии занимательного и осмысленного сюжета отмечалась «слабость музыкальной стороны, представляющей собой в большей части заимствования» [9, 1933, 28 окт.], то уже в середине 1930-х она названа исключением среди «многочисленных оперетт советских авторов» как сохранившаяся в репертуаре [10, 1935, 8 фев.], оказавшаяся жизнеспособной в «самом незадачливом жанре в советской драматургии и музыке» [10, 1936, 18 марта]. Вскоре пресса отметила превосходство «Холопки» над венскими опереттами в отношении сюжетных качеств, оспаривая «лишь то, что режиссура <...> в отдельных местах подымала музыкальную комедию до драматических положений» [9, 1936, 16 окт.]. В другой рецензии, напротив, подчёркнуто, что именно «преобладание драматических коллизий в этой пьесе дало возможность режиссёру (Р. А. Шульману. – С. С.) выделить не только вокальные способности актёров, но и игровые» [10, 1936, 12 окт.].

Особое значение для жителей региона имели спектакли, действие которых разворачивалось на дальневосточной земле. Это оперетты «Со-

тый тигр» и «На берегу Амура», поставленные в сезонах 1938/39 и 1939/40 годов. Содержание их, побуждающее к усилению так называемой большевистской чуткости и революционной бдительности, жажде разоблачения внешнего и внутреннего врага, симптоматично для периода конца 1930-х годов. Постановка «Сотого тигра», повествующая «о борьбе советского народа с иностранными шпионами» [9, 1939, 15 янв.], была приурочена к XXI годовщине Красной армии и Военно-морского флота. По мнению рецензента, театр справился со своей задачей, показав «пограничным зрителям бодрый пограничный спектакль». Особой заслугой коллектива, подчёркивающей в исторической перспективе трагизм ситуации, было названо умение создавать на подобной сюжетной основе (искажающей природу жанра) «бодрые, весёлые музыкальные спектакли». Постановки осуществлялись под руководством режиссёра Б. М. Дмоховского, накануне сезона едва избежавшего репрессий. В итоге театр, решительно порвавший «с гнилыми традициями старой оперетты», оказался всё же «на правильном творческом пути» [9, 1939, 6 марта].

К XXII годовщине революции театр показал музыкальную комедию М. И. Блантера в постановке И. М. Эдельмана о победе краснофлотцев над врагами социалистической стройки, «пробравшимися на руководящие должности, пытавшимися организовать взрыв» [9, 1939, 4 нояб.]. Большой интерес представляет статья в «Тихоокеанской звезде», посвящённая обсуждению спектакля «На берегу Амура» самими бойцами Амурской военной флотилии. Объектом их критики главным образом стало сценическое поведение артистов, выступивших в роли бойцов (артисты В. Фредин и В. Лебедев) и японского шпиона (артист М. Воробьёв), «больше похожего на карманного воришку». В целом постановка, показавшая «героические будни краснофлотцев», была одобрена [9, 1939, 14 нояб.].

Ввиду географической близости места действия критика подошла с повышенными требованиями и к оценке «Жёлтой кофты» Ф. Легара в постановке режиссёра М. Н. Нильского, художника М. М. Цибаровского (сезон 1934/35 года). Спектакль, задуманный постановщиками как стилизация китайской старины, встретил резкое неприятие рецензента: «Китай выдуманный, не-

³ Согласно газетным анонсам, в 1930 году в Хабаровске было дано 11 спектаклей «Холопки», в 1932 – 8, в зимнем сезоне 1933/34 года – 7, в 1936 году – 9, в сезоне 1936/37 года – 19 (включая утренние спектакли), в 1937/38 – 10, 1938/39 году – 22 спектакля (включая утренние).

существующий, с его традиционными мандаринами и богдыханами, выглядит на нашей сцене нелепо. “Жёлтая кофта” идет в городах Европы и Советского Союза, но постановка её именно в Хабаровске, у границы Маньчжурии и Китая, является ошибкой. Театр не выполнил назначения искусства в нашем Союзе. Получив недоброкачественный, лживый текст, постановщик не пытался выправить его. С помощью художника он стремился достигнуть внешнего эффекта, обыграть экзотические возможности пьесы, в результате чего и создал “Китай”, местами переходящий в Египет и Индию» [9, 1934, 17 нояб.]. Решающее значение для формирования подобной оценки возымели вышедшие в 1934 году статьи, в том числе в местной прессе, обосновывающие метод социалистического реализма в искусстве. В дальнейшем, во время очередной передвижки во Владивосток, спектакль был доработан при участии специалистов в области китайской культуры, о чём свидетельствует информационное письмо директора театра Л. Ю. Сагайдачного в Край УТЗП от 16 мая 1935 года: «15/V прошла премьера “Жёлтой кофты”, успех неожиданно большой. Всё оформление было обновлено и выглядело нарядно, беглую консультацию провели работники Китайского театра. Присутствовали на спектакле писатель Фадеев, редактор газеты Красное знамя, заведующий литературной частью Китайского театра т. Тянь – были вполне удовлетворены спектаклем и считают как по исполнению, так и по содержанию заслуживающим большого внимания» [6, л. 40].

С другой стороны, негативная и, в сущности, необъективная критика поспособствовала развитию в крае композиторского творчества в области музыкально-театральных жанров. Цитированная выше рецензия В. Петровского заканчивается призывом: «Творческая работа в направлении создания советской оперетты является обязанностью каждого театра – обязанности этой не должен избегать и хабаровский музыкальный театр. Он должен включить в свою программу борьбу за создание советской оперетты на материале Дальнего Востока. Край обладает писательскими и композиторскими силами, которые, под руководством театров, могут и должны работать в этом направлении. Театр, в противовес лживой “Жёлтой кофте”, может и

должен создать правдивый музыкальный рассказ о сегодняшнем Китае, сегодняшнем Дальнем Востоке» [9, 1934, 17 нояб.]. Спустя несколько дней в этом уверил читателя «Тихоокеанской звезды» Л. Ю. Сагайдачный: «Художественный совет музыкального театра <...> решил в ближайшее же время приступить к сотрудничеству с дальневосточными писательскими силами в работе над пьесой о нашем крае» [9, 1934, 21 нояб.].

Так родилось произведение, в котором в наибольшей степени был реализован творческий потенциал авторов-дальневосточников (музыкантов и литераторов), сюжетно и музыкально связанное с культурой и бытом корейцев как одного из дальневосточных народов, – оперетта «Ки-сань». Музыку написал композитор Д. Д. Пекарский на либретто С. Бытового и В. Вознесенского. «Ки-сань» задумывалась как первая в истории советского искусства оперетта «с большой революционной тематикой» и, вместе с тем, «первая дальневосточная оперетта». Краткое содержание оперетты из программки к спектаклю начиналось словами: «Тяжелая жизнь корейской деревни, стонущей под гнетом Японии...» [6, л. 26(б)]. Премьера состоялась 20 апреля 1935 года. Коллектив театра осознавал масштаб события: сквозь его призму путь развития дальневосточного краевого музыкального театра рассматривался как пионерный. Так, Л. Ю. Сагайдачный в интервью газете заявил: «Успех оперетты навсегда разрушит “провинциальную робость” некоторых театральных работников и покажет культурные и творческие силы нашего края. Оперетта С. Бытового, В. Вознесенского и Пекарского будет иметь всесоюзное значение, так как даст первый опыт обновления этого жанра серьезной тематикой» [10, 1935, 6 марта]. Выдержав 10 спектаклей в Хабаровске в течение сезона 1934/35 года, а затем в других городах края, в дальнейшем она сходит со сцены. Критика приветствует идею, отмечая ряд существенных недостатков художественного, этического и идеологического порядка. Музыка оценивается как самая качественная сторона этого спектакля. Перу Пекарского принадлежат ещё два музыкально-театральных сочинения, поставленных на хабаровской сцене в 1930-е годы: антирелигиозная музыкальная комедия «Миллион Антонинов» по пьесе Г. Я. Градова и В. Орлова [7] и воспе-

вающая радость коллективного труда оперетта «Как её зовут» на либретто Н. А. Адуева.

Попутно отметим, что стремление не только не отставать в своём деле от столиц и других ведущих культурных центров, но и опережать – здесь, на самой окраине страны – неоднократно вдохновляло коллектив Хабаровского краевого театра музыкальной комедии на новые свершения. Важнейший опыт приобрёл театр в сезоне 1932/33 года, подготовив музыкальную комедию А. А. Ашкенази «Дневник Гарри Домелла» по пьесе В. Ленского (в одном из анонсов произведение названо кинопьесой) в его же постановке. В следующем театральном сезоне состоялась премьера этого произведения в Свердловском театре музыкальной комедии [1, с. 9], впоследствии именовавшимся лабораторией жанра советской оперетты.

Оперетта Д. Д. Пекарского «Как ее зовут» на текст одноимённой пьесы Н. А. Адуева была завершена уже после её премьеры в 1935 году в Ленинградском театре музыкальной комедии с музыкой Н. В. Богословского. Режиссёр М. Нильский обратился к читателям газеты «Тихоокеанская звезда» с разъяснениями: «Чрезвычайно осторожно коллектив подошёл к данной работе. Перед нами стояли пять основных задач: Отход от штампов старой оперетты. Освоение стиха пьесы. Правдивый показ людей. Написать новую музыку, ибо имеющаяся (музыка композитора М. Л. Старокадомского. – С. С.) признана неподходящей. Дать жизнерадостный, бодрый советский спектакль. Справились, мне кажется, неплохо. <...> Она (оперетта «Как ее зовут». – С. С.) является новым этапом в борьбе за освоение советской тематики» [9, 1936, 23 мая]. Почти все сформулированные режиссёром задачи (кроме создания оригинальной музыки) инициированы не художественно-эстетическими целями, но отразили основные требования, предъявленные театру оперетты в 1930-е годы на государственном уровне.

Отметим, что некоторый опыт композиторского творчества в области музыкально-сценических жанров театр (коллектив которого, впрочем, ежегодно обновлялся) имел и до приезда на Дальний Восток Д. Д. Пекарского. Так, музыку оперетты «Сирокко» (либретто Ю. Данцигера и В. Зака по повести А. Соболя) заново

написал дирижёр театра Б. А. Павлов. История с заменой «очень сложной» музыки Л. А. Половинкина более «мелодичной» музыкой Павлова изложена в цитированных выше воспоминаниях Д. Ф. Джусто [5, с. 41]. В 1930/34 году спектакль с успехом показывали в Хабаровске, Чите, Владивостоке в постановке В. Е. Валина. Музыкальная комедия «Сирокко» была представлена в прессе как «один из первых экспериментов по созданию советской оперетты» [9, 1930, 10 мая]. Спустя год после премьеры в рецензии на спектакль была дана частичная оценка художественного результата: «“Сирокко” не разрешает проблемы создания полноценной советской оперетты, но является шагом вперёд. Качество – в литературности языка, занимательности и оригинальности сюжета; недостаток – в малой музыкальности. Авторы не добились превращения спектакля в подлинно музыкальное произведение. Это усложнило работу актёров, так как преобладающий в комедии разговорный жанр заставил их обратить внимание на игру, мимику, жест, интонацию» [9, 1931, 15 июня]. Таким образом, подобно оперетте Пекарского на текст пьесы Адуева, позаимствованное из оперетты Половинкина либретто послужило литературной основой для рождения нового произведения.

В досоветской России широко распространена была разного рода «переделка» оперетт и, реже, произведений других музыкально-театральных жанров. Эта практика была весьма характерна для деятельности театров миниатюр. Переделке подвергался словесный текст, который «приспосабливался» к готовой музыке, иногда значительно сокращённой. После революции в условиях отсутствия нового репертуара этот приём работы вновь оказался востребованным. Описанная выше обратная ситуация – с созданием нового произведения на основе уже использованного другим композитором текста либретто – представляет собой новое явление в деятельности Дальневосточного музыкального театра 1930-х годов.

Итак, после закрепления статуса Хабаровского краевого музыкального театра как театра музыкальной комедии в начале 1930-х годов началась активная работа по расширению и освоению нового репертуара в данном направлении. В первой и второй трети десятилетия основу репертуара составляла зарубежная оперетта.

Сторонниками жанра она преподносилась в качестве богатого в музыкальном отношении классического наследия, противниками – как классово чуждое искусство, которое необходимо безоговорочно изгнать с советской сцены. Если в постановочной и исполнительской практике можно констатировать некоторый спад в развитии (по причине жанрового ограничения репертуара), то в области сочинения музыки условия благоприятствовали росту. Благодаря уникальной ситуации, связанной с приездом в Дальневосточный край для работы в музыкальном театре в 1930-е годы высококвалифицированных кадров из центральных областей России, открылись ресурсы для развития здесь композиторского творчества в сфере музыкально-сценических жанров. В отношении тематики сочинений авторы, занятые на посту дирижёра или иным образом непосредственно включённые в музыкально-театральный процесс, чрезвычайно внимательно относились к запросам времени. Ими вынашивались замыслы произведений, национальных по духу и сред-

ствам воплощения (показательным в этом смысле служил «огромный успех» в Москве оперы «Кёр-Оглы» азербайджанского композитора У. Гаджибекова), руководило стремление претворить дальневосточную тематику в искусстве (о работе над подобными опусами известных советских композиторов – И. И. Держинского, Л. К. Книппера, Н. В. Макаровой и других – регулярно оповещала пресса) и дать примеры антирелигиозной пропаганды. Для дальневосточных музыкантов и литераторов действенными стимулами к проявлению себя в данной сфере стали такие факторы, как возможность личной творческой реализации, желание принять участие в советском культурном строительстве, создавая образцы нарождавшегося жанра – советской музыкальной комедии. Заложенные в 1930-е годы традиции функционирования музыкально-театральных жанров стали основой для плодотворного развития регионального музыкального театра в послевоенные десятилетия (см. [3, с. 45–80]), что является самостоятельной исследовательской проблемой.

Литература

1. Итак, мы начинаем!: 1933–1953: библиогр. указ. / Свердлов. обл. универ. науч. б-ка им. В. Г. Белинского; сост. Е. Якубовская. – Екатеринбург, 2013. – 94 с.
2. Крыловская И. И. Рождение театральной легенды: К истории Хабаровского краевого музыкального театра // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 173–180.
3. Лескова Т. В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. – Хабаровск: Хабар. гос. ин-т культуры, 2017. – 362 с.
4. Петренко (Гурова) О. В. Второй Западно-Сибирский государственный Синтетический театр как феномен провинциальной культуры [Электронный ресурс] // Культурол. исслед. в Сибири. – URL: <http://sfrik.omskreg.ru/index.php> (дата обращения: 30.04.2019).
5. Подари людям радость: Хабаровскому театру музыкальной комедии 50 лет / авт.-сост. Л. Н. Малиновская. – Хабаровск: Хабар. кн. изд-во, 1976. – 168 с.
6. Российский государственный архив Дальнего Востока. – Ф. Р-2480. – Оп. 1. – Д. 46.
7. Сырвачева С. С. На языке полуправды: музыкально-театральная сцена Хабаровска 1930-х годов как платформа антирелигиозной пропаганды // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1 (26). – С. 128–136.
8. Сырвачева С. С. Опера на хабаровской сцене в конце 1920-х годов // Культура и наука Дальнего Востока. – 2018. – № 2 (25). – С. 137–146.
9. Тихоокеанская звезда.
10. Тихоокеанский комсомолец.

References

1. *Itak, my nachinaem!: 1933–1953: bibliograficheskiy ukazatel' [So, We Begin!: 1933–1953: Bibliography]*. Comp. E. Yakubovskaya. Ekaterinburg, 2013. 94 p. (In Russ.).
2. Krylovskaya I.I. Rozhdenie teatral'noy legendy: K istorii Khabarovskogo kraevogo muzykal'nogo teatra [Birth of the Theater Legend: To History of the Khabarovsk Regional Musical Theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts]*, 2017, no. 41, pp. 173–180. (In Russ.).
3. Leskova T.V. *Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobie [Creativity of Composers of the Far East of Russia]*. Khabarovsk, Khabarovsk State Institute of Culture Publ., 2017. 362 p. (In Russ.).

4. Petrenko (Gurova) O.V. Vtoroy Zapadno-Sibirskiy gosudarstvennyy Sinteticheskiy teatr kak fenomen provintsial'noy kul'tury [The Second West Siberian State Synthetic Theater as a phenomenon of provincial culture]. *Kul'turologicheskie issledovaniya v Sibiri [Cultural studies in Siberia]*. (In Russ.). Available at: <http://sfrik.omskreg.ru/index.php> (accessed 30.04.2019).
5. *Podari lyudyam radost': Khabarovskomu teatru muzykal'noy komedii 50 let [Give People Joy: Khabarovsk Musical Comedy Theater 50 years]*. Comp. L.N. Malinovskaya. Khabarovsk, Khabarovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1976. 168 p. (In Russ.).
6. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian State Archive of the Far East]*, F. R-2480, Op. 1, D. 46. (In Russ.).
7. Syrvacheva S.S. Na yazyke polupravdy: muzykal'no-teatral'naya stsena Khabarovska 1930-kh godov kak platforma antireligioznoy propagandy [In the Language of Half-Truth: the Musical-Theatrical Scene of Khabarovsk in the 1930s as a Platform of Anti-Religious Propaganda]. *Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]*, 2017, no. 1 (26), pp. 128-136. (In Russ.).
8. Syrvacheva S.S. Opera na khabarovskoy stsene v kontse 1920-kh godov [Opera on the Khabarovsk stage in the late 1920s]. *Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka [Culture and Science of the Far East]*, 2018, no. 2 (25), pp. 137-146. (In Russ.).
9. *Tikhookeanskaya zvezda [Pacific Star]*. (In Russ.).
10. *Tikhookeanskiy komsomolets [Pacific Komsomol member]*. (In Russ.).

УДК 782.6

ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИБРЕТТО КИТАЙСКОЙ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ «ПРОЩАНИЕ С КЕМБРИДЖЕМ»

Чжу Линьци, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский Государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 534366380@qq.com

В XXI веке все больше китайских композиторов начали обращаться к постмодернистским приемам и техникам в создании оперных произведений, активно и плодотворно исследуя этот пришедший с Запада стиль. Одним из результатов данного творческого поиска стала постмодернистская опера «Прощание с Кембриджем». Произведение привлекло немало внимания уже с момента своего создания, а после первого показа постановка была продемонстрирована в крупнейших оперных театрах 25 раз, более того, каждая крупная консерватория Китая включила «Прощание с Кембриджем» в репертуар обязательной образовательной программы. Таким образом, эта опера стала не только всячески превозносимым в музыкальном мире произведением авангардного искусства, но и редко встречающимся примером «стандартизированного» учебного материала, принятого музыкальным академическим сообществом. Свежий, простой и изящный музыкальный стиль, понятное каждому либретто максимально подчеркивают повествовательность и лиризм произведения, но еще более уникальной эту оперу делает тот факт, что автор применил в ней приемы и техники постмодернизма.

В данной работе автор использует оперу «Прощание с Кембриджем» в качестве предмета исследования, тогда как целью исследования является изложение сущностного значения постмодернистских литературных и кинематографических приемов в структуре сюжета и либретто оперы. Посредством детального анализа либретто «Прощания с Кембриджем» автор подробно рассматривает его децентрализованную структуру, коллажность поэтического языка, а также особенности позиционирования действующих лиц в данном оперном произведении.

Ключевые слова: китайская камерная опера, опера «Прощание с Кембриджем», либретто, постмодернизм.

FEATURES OF POSTMODERNISM IN THE CHINESE LIBRETTO OF THE CHAMBER OPERA "FAREWELL TO CAMBRIDGE"

Zhu Linji, Postgraduate of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: 534366380@qq.com

In the 21st century, more and more Chinese composers began to turn to postmodern techniques and techniques in creating the opera works, actively and fruitfully exploring this style that came from the West. One of the results of this creative search was the postmodern opera "Farewell to Cambridge." This work has attracted a lot of attention since its inception, and after the first show, the production was demonstrated in the largest opera houses 25 times; moreover, each major Chinese conservatory included "Farewell to Cambridge" in the repertoire of the compulsory educational program. Thus, this opera became not only the most avant-garde work in the musical world, but also a rare example of the "standardized" educational material adopted by the academic musical community. A fresh, simple and elegant musical style, understandable to everyone libretto, emphasize the narrativity and lyricism of the work to the maximum, but the fact that the author had used the techniques of postmodernism makes it even more unique.

In this paper, the author uses the opera "Farewell to Cambridge" as a subject of study, while the purpose of the study is to set out the essential meaning of postmodern literary and cinematographic techniques in the structure of the plot and libretto of the opera. Through a detailed analysis of the libretto of "Farewell to Cambridge," the author considers in details its decentralized structure, the collage of the poetic language, as well as the peculiarities of positioning the characters in this opera work.

Keywords: Chinese chamber Opera, opera "Farewell to Cambridge," libretto, postmodernism.

Опера «Прощание с Кембриджем» стала самым характерным произведением камерной оперы в Китае с начала XXI века, оригинальность и революционность в создании ее либретто считаются поистине беспрецедентными. Будь то нарушение традиционной оперной структуры, внедрение «неопределенных» действующих лиц, – все это несет на себе следы активного влияния постмодернистского театрального и литературного искусства. В данной работе автор анализирует литературную основу либретто оперы, чтобы выяснить, какие черты постмодернизма в нем содержатся.

1. Децентрализованная структура либретто

Прежде всего, действие оперы «Прощание с Кембриджем» обладает формой, разделяемой на так называемые «сцены», что уже само по себе нарушает строгое классическое правило разделения оперного произведения на «акты» и является опытом создательницы либретто Чэнь Юй по театрализации структуры оперы. В свою очередь, такого рода усилия и попытки появились благодаря бурному развитию театра абсурда в Китае в 1980-х годах. В 1982 году известные пекинские и шанхайские режиссеры организовали в Пекине

«Конференцию режиссеров Пекина и Шанхая», которая впоследствии была названа «Первая в истории театра Китая режиссерская конференция». Главным образом, на этой встрече обсуждались вопросы, связанные с изменениями в пространственной форме китайского театра, что помогло определить и задать вектор развитию «камерного театра» с китайской спецификой. В октябре того же года режиссер Линь Чжаохуа поставил драматический спектакль «Сигнал тревоги» на сцене Пекинского народного художественного театра. Эта постановка была названа первым в Китае произведением авангардистского «камерного театра». Театральный критик Тун Даомин дал этому поистине экспериментальному спектаклю очень высокую оценку, он писал: «Линь Чжаохуа своей камерной постановкой «Сигнала тревоги» в корне разбил концепцию сценических рамок... Он обратился не только к опыту европейских коллег, но и к обладающему долгой историей искусству традиционной китайской музыкальной драмы, главными чертами которого является превосходство идейного содержания над формой и высокая степень условности. В этой пьесе такие свежие приемы, как экстернализация психологической деятельности, переплетение психологиче-

ских и физических пространства и времени и т. д. используются настолько гениально еще и потому, что здесь есть китайские традиции и китайская мудрость» (цит. по [7, с. 93]).

В свою очередь, опера «Прощание с Кембрижем» подверглась глубокому влиянию данной постановки театра абсурда. В композиции повествования драматург и режиссер Чэнь Юй использовала модель камерного театра как одну из форм театра абсурда, поэтому «Прощание с Кембрижем» в мире музыкального искусства также было названо первой китайской «камерной оперой». В частности, успех мастерски примененной, основанной на «сценах» организационной структуры позволил избежать порожденных промежуточными между актами в традиционной опере дискретности и бессвязности в сюжете. Чэнь Юй постаралась заставить действие каждой сцены, с одной стороны, стать независимой единицей, а с другой стороны, создать необходимую естественную логическую связь между сценами. Из самостоятельных названий этих девяти сцен мы можем вынести, что, во-первых, драматург хотела не просто подчеркнуть эффект независимости сцен друг от друга, но и тем самым разрушить традиционные связи между главным и второстепенным в действии оперы. Во-вторых, если последовательно объединить заглавия сцен, то публика получит возможность в кратчайшее время получить информацию о примерном содержании сюжета оперы. И наконец, несмотря на то, что первые пять заглавий довольно ясно передают основные повороты сюжета, тем не менее, зрителю (слушателю) нелегко из последовательности заглавий понять содержание повествования. Во время трактовки сжатых заглавий промежутки между ними могут породить эффект «различаний», концепцию которых выдвинул в свое время Деррида. Такого рода эффект наделяет значения заглавий смутной неопределенностью и чертами деконструкции. Размышление над заглавиями может способствовать рождению у слушателя богатого ряда ассоциаций касательно развития действия сюжета, а также вызвать бесконечный цикл трактовок текста оперы, тем самым стимулируя его к сознательному участию в создании сюжета. В этих творческих приемах во многом и воплощается суть постмодернистского экспериментального театрального искусства.

Далее, с точки зрения средств повествования в опере, Чэнь Юй попыталась разрушить структуру и последовательность традиционного нарратива, перевернув хронологическую последовательность, а также децентрализовав и сделав подвижной конструкцию физического пространства. В начале оперы в сцене «Стихи на кладбище» Чэнь Юй демонстрирует нам «недиалогическую» литературную технику, заключающуюся в инверсии времени: Цзин Юэлинь в уже преклонном возрасте приходит на кладбище почтить память Линь Хуэйинь и в процессе поиска ее могилы случайно встречает ее «дух». Автор совмещает реальность и фантазию, создавая образ души умершей героини, таким образом, не только усиливая ощущение тревоги, но и с помощью подобной аллюзии достигая драматического эффекта, предвосхищающего общую трагедийную тональность оперы. Драматург использует сожаления Цзин Юэлиня о недостижимости настоящей любви в качестве намек, предвещающего несчастья и неудачи главного героя Сюй Чжимо на его пути к любви. Можно сказать, что в этом эпизоде возможность вести повествование с линейной структурой, согласно хронологическому порядку событий, не является первостепенной задачей драматурга, напротив, как нам кажется, главной целью здесь стала возможность выделить тему «сожалений о любви» и, более того, возможность предоставить воображению слушателя достаточно пространства для предстоящей, еще более драматичной любовной трагедии.

Прием инверсии времени также появляется в пятой сцене «Встреча в Шуанцин», в которой Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь слушают звуки дождя в беседке, вспоминая свою влюбленность во времена обучения в Англии. В этот момент происходит инверсия времени, перед зрителями появляется дождливый Кембридж, где Линь Хуэйинь, одетая в местную студенческую форму, с нежностью исполняет арию «Я люблю это небо после дождя», выражая свою любовь к дождю и росе. Сюй Чжимо смотрит на нее глазами, полными любви, и открывает ей свои чувства. Небо после дождя озаряется красочной радугой. Обращение к этому полному нежности эпизоду из прошлого открывает зрителям моменты влюбленности главных героев в их студенческие годы в Кембридже.

Однако мир грез, в конечном счете, сменяется реальностью; радуга, которую надеялись вновь увидеть главные герои, так и не появляется. Создатель сценария использует этот прием контраста в качестве скрытого сравнения, чтобы показать, что чистая любовь между Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, столкнувшись с реальностью и рациональным мышлением, постепенно превратилась в воспоминание, и теперь их реальность заключается в том, чтобы каждому найти новое направление в жизни.

«Это не просто продолжительность времени, которая инстинктивно чувствуется в течение просмотра спектакля, но и своего рода гибкий, условный процесс, свободный от всевозможных ограничений» [3, с. 206], – таков отзыв теоретика театрального искусства Линь Кэхуаня на пьесу «Сигнал тревоги». Конечно, подобного рода положительные оценки адресовались и опере «Прощание с Кембриджем». Используемые Чэнь Юй приемы инверсии времени сделали модель повествования в опере более живой, гибкой и целенаправленной. Таким образом, Чэнь Юй избавилась от ограничений линейного повествования и в то же время смогла усилить и выделить основные темы, выражаемые в опере.

Одновременно с инверсией времени автор также заостряет внимание на множественном чередовании точек физического пространства, в которых разворачивается действие оперы. В опере насчитывается семь основных мест действия: кладбище, Храм Неба, место проведения банкета в честь дня рождения Рабиндраната Тагора, Кембридж, дом Сюй Чжимо, резиденция Шуанцин, актовый зал Сехэ в Бэйпине, при этом Кембридж и дом Сюй Чжимо появляются в опере дважды. Можно сказать, что для камерной оперы частота смены мест действия довольно высока. Автор считает, что создатели оперы посредством этого приема пытались усилить и выделить сложность противоречий в повествовании. Подобно инверсии времени, особая организация физического пространства также играет роль скрытого сравнения. Так, выражающий мечту интеллектуала Кембридж и символизирующий расточительство и разврат шанхайский развлекательный клуб Paramount Hall стали двумя локациями, обладающими определенной символичностью, они

подчеркивают колоссальные различия в мировоззрениях и взглядах на супружество Сюй Чжимо и Лу Сяомань, что в итоге приводит к гиперболизированной двойственности противоречий героев и их непрерывному противостоянию.

Упоминание о переключении хронологического порядка и инверсии времени, равно как и о множественном переключении локаций, дает нам все основания полагать, что в ходе создания оперы авторы активно заимствовали привычные для постмодернистской литературы и кинематографа повествовательные техники монтажа. Творческий прием обратного монтажа производит пространственно-временную инверсию посредством изложения событий в обратном порядке, предвосхищая несчастливую любовь как Сюй Чжимо, так и Цзин Юэлиня. В свою очередь, чередующийся монтаж порождает эффект «путешествия во времени», позволяя зрителям заглянуть в прошлое любовной истории Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь в Кембридже. Два этих повествовательных приема монтажа децентрализовали, рассеяли хронологическую последовательность сюжета оперы, обнаружив, таким образом, в структуре повествования оперы специфическую черту постмодернизма – нелинейность. Стоит отметить, что данная децентрализация вовсе не усиливает неопределенности в сюжете. Можно сказать, Чэнь Юй диалектически использовала теорию постмодернистского театрального искусства, оптимизировав нерушимую связь между децентрализацией и неопределенностью, чтобы гарантировать, что развитие сюжета не будет хаотичным, а стиль повествования станет свободным и разнообразным.

2. Коллажность поэтического языка либретто

Театр, опера и поэзия – это идеальное сочетание, чему в истории оперного искусства есть немало подтверждений в виде эталонных классических произведений. «Дон Жуан» Моцарта, «Евгений Онегин» Чайковского – эти оперные шедевры, основанные на романах в стихах, имеют долгую историю постановок и до сих пор пользуются огромной популярностью во всем мире, став своего рода каноническими музыкальными произведениями. Либретто этих опер унаследовали язык и композицию поэтического стиля оригиналов, поэтому в них можно увидеть волшебство

метафор и романтику поэзии. Так, Чайковский писал о создании оперы «Евгений Онегин»: «Какая бездна поэзии в “Онегине”. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность и простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменит с лихвой эти недостатки» (цит. по [6, с. 492]).

В основе либретто камерной оперы «Прощание с Кембриджем» также заложено немало поэтического материала, однако стоит отметить, что либретто само по себе не является адаптацией романа в стихи, а возникающие в действии оперы стихи вовсе не были написаны для создания воображаемых образов персонажей. В либретто Чэнь Юй напрямую использует реальные стихи и прозу, некогда сочиненные Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, чтобы с их помощью герои оперы могли выражать эмоции и способствовать развитию сюжета. В 22 поочередно сменяющих друг друга картинах, составляющих действие оперы, поэзия используется в 12, при этом в 8 из них названия стихотворений стали заглавиями картин: картина третья «Вдохновение» (ария Линь Хуэйинь), картина седьмая «Прощание с Кембриджем» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь), картина восьмая «Иди» (ария Сюй Чжимо), картина десятая «Я не знаю, в какую сторону дует ветер» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Лу Сяомань), картина одиннадцатая «Цветок персика» (ария Линь Хуэйинь), картина пятнадцатая «Это трусливый мир» (ария Лу Сяомань), картина шестнадцатая «Жизнь» (ария Сюй Чжимо), картина семнадцатая «Если бы ты, подобно свежему ветерку, была рядом со мной» (вокальный дуэт Сюй Чжимо и Лу Сяомань). В картине двенадцатой «Я люблю это небо после дождя» (ария Линь Хуэйинь) и картине четырнадцатой «Внезапно – вернулись душевные силы» (дуэт Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь), хотя и использовалась поэзия Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, тем не менее названия картин в некоторой степени отличаются от названий оригинальных стихотворных произведений. Эти картины были озаглавлены на основании развития сюжета оперы. Оставшиеся картина пятая «Песнь мечты» (ария Сюй Чжимо) и картина восемнадцатая «Погребальная элегия» (монолог Ху Ши) в основе имеют прозаический материал, написанный Сюй Чжимо и Ху Ши.

Можно сказать, что эти широко известные в Китае стихотворения стали для оперы «Прощание с Кембриджем» своего рода движущей силой, благодаря которой поэтический язык буквально пронизывает все произведение. В этой опере мы можем выделить три особенности, характерные для приема поэтического коллажа:

Во-первых, хотя создатели либретто и использовали в нем напрямую написанные реальными историческими лицами поэтические произведения, тем не менее эти заимствования в опере не имеют четкого соответствия реальной хронологии их написания. Другими словами, арии, основанные на оригиналах стихов, являются не истинным выражением чувств первоначальных произведений, но самостоятельными вымышленными драматическими произведениями, содержащими в качестве основного элемента реальные стихи. Чэнь Юй, создавая либретто оперы, смело применила концепцию «готового изделия», пришедшую из западного постмодернизма, основываясь на потребности в выражении чувств и развитии сюжета, использовав в либретто в качестве творческого материала непосредственно заимствованные оригинальные тексты стихотворений. Посредством рационального применения этих лирических произведений она не только добилась романтики поэтического языка в опере, но и в максимальной степени восстановила дух современной литературной интеллигенции в образах персонажей оперы.

Во-вторых, ария «Это трусливый мир», которую в картине пятнадцатой исполняет Лу Сяомань, в действительности основана на стихотворении, написанном Сюй Чжимо. То есть автор оригинального произведения и исполнитель не соответствуют друг другу. В этом приеме воплощается зрелость и гибкость создателей оперы в сфере выбора литературного материала. «Фактически, как только тексты стихов располагаются в определенном пространстве и в лице говорящих персонажей обретают плоть и кровь, поэзия переходит из защищенного пространства мысли в общественное пространство, открытое для всех. Таким образом, поэзия внезапно обретает тело» [4, с. 258]. В опере, как только данное стихотворение в качестве текста арии перешло к персонажу Лу Сяомань, его идейное содержание тут же наполнилось совершенно новым смыслом.

В результате не только создан образ свободной женщины, которая пытается вырваться из оков патриархальной конфуцианской этики, но и проявилось сильное восхищение Лу Сяомань поэзией Сюй Чжимо, а также активное влияние этих стихов на ее образ мыслей.

И наконец, использование литературных произведений в опере разнообразно, в дополнение к сольному исполнению арий и вокальному дуэту в картине восемнадцатой «Погребальная элегия» персонаж Ху Ши также выражает свою скорбь по поводу преждевременной смерти Сюй Чжимо в форме чтения прозы. Форма чтения в стиле повествования появляется в опере в большей степени для соответствия реальной ситуации, но также и в силу потребностей развития оперного сюжета.

3. Полная неопределенности позиция персонажа «чтеца»

В создании оперы внедрение в ее структуру отрывков художественного чтения всегда представляло собой новый метод, призванный разрушить рамки традиционного оперного стиля. Будь то образец классики – «Волшебная флейта» Моцарта или же постмодернистская опера Филипа Гласа «Эйнштейн на берегу», повествовательные реплики играют крайне важную роль в направлении развития сюжета и в соединении между собой его событий. Несмотря на то, что в обеих этих операх позиция «чтеца» определена и однозначна, тем не менее следует отметить, что Зорастро в «Волшебной флейте» обладает как монологическими репликами, так и глубоко задействованными в сюжете ариями, являясь, таким образом, важным действующим лицом, играющим не последнюю роль в развитии сюжета. Однако в «Эйнштейне на берегу» «традиционные для оперного жанра сольные вокальные номера практически отсутствуют. Их заменяют лишенные смысла монологи и инструментальные соло» [2, с. 18], более того, Филипп Глас не прописывал в либретто конкретного содержания монологов, оставляя их на усмотрение артистов. Таким образом, становится ясно, что он использовал декламацию только в качестве своего рода фона для событий, развитие которых происходит на сцене, чтобы подчеркнуть роль нелинейной деконструкции, воплощаемой в опере посредством монологической «случайной музыки».

В «Прощании с Кембриджем» монолог участвует в разработке сюжета и в то же время отвечает за его интерпретацию. Разнообразное позиционирование ролей стало изюминкой этого глубокого оперного сценария. Все три роли Цзин Юэлиня, Рабиндраната Тагора и Ху Ши исполняет один актер, данный прием впервые в истории китайской оперы был применен именно в «Прощании с Кембриджем». Всем известно, что главной особенностью камерной оперы является малый масштаб, и прием исполнения трех ролей одним артистом в полной мере помогает сэкономить человеческие ресурсы на сцене, что прекрасно соответствует духу камерной оперы. Кроме того, монологическая речь обогатила выразительные средства художественного языка постановки и в то же время искусно воплотила в себе связующую функцию в развитии сюжета.

Тем не менее гораздо более ценно, что в процессе превращения этих трех персонажей основная линия противоречий, возникающих между действующими лицами, выражается крайне четко, при этом публика, благодаря этим трем «чужакам», может вынести собственное суждение о «сожалении о любви». Автор считает, что эта оригинальная задумка очень близка постмодернистской теории Б. Брехта об «эффекте отчуждения», а, кроме того, Брехт еще в 1992 году в совместной с Анной Смит работе над пьесой «Туманный Лос-Анджелес» обращался к активному исследованию приема исполнения нескольких ролей одним актером.

В концепции создания и исполнения драмы Брехт отрицал и критиковал использование психологических намеков, побуждающих аудиторию создавать унифицированный эмоциональный отклик и присущих традиционному драматическому искусству. Он считал, что «такого рода отклик (унифицированный) является социальным явлением, на определенном историческом этапе он знаменует серьезный прогресс, однако чем дальше, тем большим препятствием на пути развития роли общества в исполнительном искусстве он становится... Сегодня, когда “свободный” индивид представляет собой препятствие для развития производственных сил, в искусстве подобного рода техника резонанса также потеряла смысл существования» [1, с. 175]. Вслед за этим он выдвигает концепцию применения «эффекта отчуж-

дения», который, по его мнению, может вывести слушателей из заблуждения, в которое их ввел унифицированный отклик.

В «Прощании с Кембриджем» неопределенность позиции персонажа «рассказчик» является важным катализатором для создания «эффекта отчуждения» в опере. Разберем это утверждение на примере первой сцены оперы «Стихи на кладбище». Во время увертюры чтец медленно выходит на сцену, в сценарии это описывается следующим образом: «Свет фокусируется на фигуре мужчины, чья наружность выдает в нем ученого, мы не можем четко разглядеть его лицо, с букетом цветов в руках, он неторопливо бредет, опустив голову, будто бы что-то разysкивая» [8, с. 1]. Стоит отметить, что мы можем составить представление о месте действия только из заглавий сцен, более того, в либретто также нет какого-либо описания мест, в которых появляются действующие лица. Отсутствие красочного описания места действия, где «декорация не изображает, а схематично представляет тот или иной предмет или пространство» [5, с. 137], заставляет чувства публики и персонажей на сцене «рассредоточиваться», отделяться друг от друга, создавая таким образом основу, не обладающую унифицированным эмоциональным откликом и порождающую тот самый «эффект отчуждения», предложенный Брехтом.

В принципе «эффекта отчуждения» Брехта, помимо подчеркнутого отчуждения в обстановке, также представлен и конкретный способ отчуждения персонажей: «В актёрской игре исполнитель не перевоплощается в персонажа пьесы, он его показывает как бы на расстоянии, дистанцируясь» [5, с. 137]. В картине первой, во время увертюры, «чтец» не поясняет свой статус, не афиширует свою личность, а причину своего появления на кладбище излагает от третьего лица, можно сказать, что у слушателей нет возможности идентифицировать его, и позиция этого персонажа является нейтральной и неопределенной. Неопределенность персонажа, в свою очередь, вызывает неопределенность в развитии сюжета, которое происходит свободно и независимо. Только во второй картине из уст духа Линь Хуэйинь зрители узнают об истинном положении дел и понимают, что этот персонаж – Цзин Юэлинь. Непрерывное и мгновенное переключение занимающего нейтральное положение «чтеца» и

персонажей оперы происходит многократно, один актер, исполняющий три роли, может гарантировать беспрепятственную взаимосвязь между событиями в сюжете, и при этом в процессе переключения персонажей происходит стремительное отстранение слушателей, формируется «эффект дистанции», пробуждающий у слушателя необходимость к организации самостоятельного, независимого мышления, в результате чего избегается присущий традиционному театральному искусству унифицированный эмоциональный отклик.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что либретто оперы «Прощание с Кембриджем» подверглось глубокому влиянию идей постмодернистской литературы и театра, что предоставило создателям оперы более широкое пространство для творчества. Однако стоит отметить также, что использование таких приемов, как коллажность поэтического языка и децентрализованная структура либретто, а также неопределенность позиции действующих лиц, полностью основано на актуальных требованиях к созданию оперы, а вовсе не на авангардистской идее новаторства ради новаторства. В действительности, драматурга Чэнь Юй нельзя обвинить в слепом следовании постмодернизму, а применение ею постмодернистских концепций и техник не привело к тому, что средства выразительности и структура сюжета стали абсурдными и потеряли возможность интерпретации. Напротив, она рассматривает приемы постмодернизма как элементы разнообразия и использует их абсолютно рационально, и, таким образом, мы можем отчетливо видеть, что она сохраняет трезвое и разумное отношение к новаторскому по своей сути искусству постмодернизма, что, в свою очередь, соответствует концепции, выдвинутой философом Дэвидом Рэем Гриффином, – концепции «конструктивного постмодернизма». Автор считает, что, только придерживаясь подобного отношения, можно использовать постмодернистские техники, не доводя их до крайности, и добиться благодаря им свежести, актуальности и мощности художественного воздействия произведения.

Что же касается оперы «Прощание с Кембриджем», то рациональное и умеренное применение постмодернистских техник в ней наделяют это произведение большим значением для дальнейшего развития камерной оперы в Китае.

Литература

1. Брехт Б. Брехт о театре: пер. с англ. / под ред. Я. Дин. – Пекин: Изд-во «Чжунго Сицзюй», 1990. – 370 с.
2. Кисеева Е. В. Принципы обновления музыкально-театрального спектакля в опере Ф. Гласса «Эйнштейн на берегу» // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 4. – С. 18–20.
3. Ма В. Постмодернизм и современный театр. – Пекин: Изд-во «Чжунго Шэхуэй», 1994. – 268 с.
4. Па В. Словарь театрального искусства – Шанхай: Изд-во «Шанхай Шудянь», 2014. – 548 с.
5. Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голлем-советикус // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. ст. и мат-лов / под ред. Е. Добренко и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 137–138.
6. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 582 с.
7. Тянь Б. Выставка и международный симпозиум, посвященные китайскому камерному театру. – Пекин: Изд-во «Вэньхуа Ишу», 1996. – 252 с.
8. Чжоу С., Чэнь Ю. Партитура камерной оперы «Прощание с Кембриджем». – Шанхай: Изд-во «Шанхай Иньюэ», 2017. – 96 с.

References

1. Brekht B. *Brekht o teatre [Brekht on the theatre]*. Pekin, Chzhungo Sitszyuy Publ., 1990. 370 p. (In Chin.).
2. Kiseeva E.V. Printsipy obnoveniya muzykal'no-teatral'nogo spektaklya v opere F. Glassa "Eynshteyn na beregu" [Principles of updating the musical and theatrical performance in F. Glass's opera "Einstein on the shore"]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [The cultural life of the South of Russia]*, 2017, no. 4, pp. 18-20. (In Russ.).
3. Ma V. *Postmodernizm i sovremennyy teatr [Postmodernism and modern theatre]*. Pekin, Chzhungo Shekhuey Publ., 1994. 268 p. (In Chin.).
4. Pa V. *Slovar' teatral'nogo iskusstva [Theatre Art's Dictionary]*. Shankhay, Shankhay Shudyay Publ., 2014. 548 p. (In Chin.).
5. Skidan A. Prigov kak Brekht i Uorkhol v odnom litse, ili Gollem-sovetikus [Prigov as Brecht and Warhol in one person, or Golem-Sovetikus]. *Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov (1940-2007): sbornik statey i materialov [Non-canonical classic: Dmitry Prigov (1940-2007): collection of articles and materials]*. Ed. E. Dobrenko. Moscow, Novoye literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 137-138. (In Russ.).
6. Tumanina N.V. *Tchaykovskiy. Put' k masterstvu [Tchaikovsky. The path to mastery]*. Moscow, Akademii nauk SSSR Publ., 1962. 582 p. (In Russ.).
7. Tyan B. *Vystavka i mezhdunarodnyy simpozium, posvyashchennyye kitayskomu kamernomu teatru [Exhibition and International Symposium on the Chinese Chamber Theatre]*. Pekin, Venkhua Ishu Publ., 1996. 252 p. (In Chin.).
8. Chzhou S., Chen Yu. *Partitura kamernoy opery "Proshchaniye s Kembridzhem" [The score of the chamber opera "Farewell to Cambridge"]*. Shangkhay, Shangkhay Inyue Publ., 2017. 96 p. (In Chin.).

УДК 792.03+792.072+ 008(091)

СЕКЦИЯ КРИТИКОВ НОВОСИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ВТО В 1960–80-Х ГОДАХ. НАЧАЛО

Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: aleksbur@mail.ru

Проблема театральной критики в провинции является актуальной для культурного пространства региона. Критик, с одной стороны, осмысляет текущий театральный процесс, с другой – регистрирует факты из театрального быта и сохраняет облик реально идущего спектакля для последующего возможного исторического изучения. В то же время критик как участник театрального процесса выступает в качестве независимого наблюдателя и аналитика, что превращает его в необходимого эксперта в решении текущих проблем функционирования театров. В современности наблюдается дефицит критических кадров в регионах, поэтому обращение к опыту создания особой – критической – среды является попыткой провести ревизию предшествующего периода и применить ценное в реальной практике сегодняшнего дня.

В статье рассматриваются первые этапы создания секции критиков в Новосибирске (1960–70-е годы). Эта институция стала значимым явлением в провинциальном искусстве советского периода, подобный опыт уникален, так как связан с социокультурной ситуацией, диктовавшей параметры функционирования как театра, так и критики. В работе анализируются причины возникновения данной секции, основные шаги по разработке планов ее работы, проблемы, возникшие в реальной практике этого объединения. Заключительный этап будет связан с преодолением указанных препятствий, акцент будет сделан на персоне руководителя секции, способного осуществлять анализ деятельности театров как с позиций общественных требований, так и в контексте саморазвития искусства.

Автор статьи основывает свое исследование на архивных источниках, пытаясь воссоздать движение организационного процесса театральной критики в одном из крупнейших советских городов. В следующей публикации будет рассмотрена деятельность секции в 1980-х годах.

Ключевые слова: театр, провинциальная критика, институция, советский период.

THE SECTION OF CRITICS OF NOVOSIBIRSK DEPARTMENT OF ALL-RUSSIAN THEATRICAL SOCIETY (1960-80S). BEGINNING

Burachenko Aleksey Ivanovich, PhD in Culturology, Sr Instructor, Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: aleksbur@mail.ru

The problem of theater criticism in the province is relevant to the cultural space of the region. The critic, on the one hand, interprets the current theatrical process, on the other hand, he registers facts from theatrical life, and preserves the appearance of a real-life performance for later possible historical study. At the same time, the critic, as a participant in theatrical process, acts as an independent observer and analyst, which turns him into an indispensable expert in solving the current problems of theater functioning. In modern times, there is a shortage of critical personnel in the regions, so referring to the experience of creating a special critical environment is an attempt to revise the previous period and apply the valuable in the actual practice of today. The article discusses the first stage of creating the section of critics in Novosibirsk (1960–70s). This institution became significant in the provincial art of the Soviet period; this experience is unique because it is associated with a socio-cultural situation that dictates the parameters of functioning both, theater and criticism. The paper analyzes the reasons for the emergence of this section, main steps to develop plans for its work, and problems encountered in the actual practice of this association. The final stage associates with overcoming these obstacles; the emphasis is personally on the section leader, who is able to analyze the activities of theaters both, from the standpoint of social demands and in the context of the self-development of art.

The author of the article based his research on archival sources, trying to recreate the organizational process of theater criticism in one of the largest Soviet cities. The next publication will look at the activities of the section in the 1980s.

Keywords: theater, provincial criticism, institution, Soviet period.

Проблема оценки результатов деятельности театров актуальна всегда, ибо последние без малого сто лет основная масса театров находится в федеральном (муниципальном, областном, краевом, республиканском) подчинении, следовательно, их включенность в культурный процесс и города, и страны, в первую очередь, оценка художественной стороны спектаклей, – один из важных показателей эффективности театра, основа для

программирования его дальнейшего развития. В культуре важнейшим из институтов, осуществляющих функцию художественной экспертизы, является критика.

Примечательно, что региональная пресса, на заре перестройки получив возможность стать «четвертой властью», оказалась не у дел. Упоминание этого вскользь важно лишь как факт, прямо повлиявший на так и не родившуюся

«культурную» журналистику. Ныне провинциальная театральная критика находится на грани вымирания. И это не броский тезис, а реальное состояние дел, о чем в «провинциальном» номере «Театра» писала К. Аитова. В статье она, представив собственный опыт театральной журналистики в провинции (на примере Самары), пришла к выводу, что критика в городе, где за год бывает 10–20 премьер, – непозволительная роскошь. Связано это, с одной стороны, с отсутствием особой среды, формирующей человека, пишущего о театре, а также с потерей ощущения контекста театрального процесса всей России, с другой – с вынужденной ориентацией на мнение самого театра, что порождает выстраивание типичных отношений, когда критик, по версии театра, превращается либо в профессионала (если хвалит, «обслуживает» театр), либо в дилетанта (если негативно отзываясь о спектакле, пытаясь высказать объективное мнение) (см. [1, с. 138–139]). Другими словами, театры заинтересованы лишь в продвижении своего театрального продукта, и критика им нужна именно пиаровского качества.

Нынешняя театральная критика провинции не может выполнять функции, которые были присущи ей в XX веке (подробнее см. [3]). Однако опыт создания творческого объединения, выполняющего функцию рефлексии регионального театрального процесса, может быть полезен в контексте не только исторического изучения, но и приложения того, советского, варианта к современной ситуации. В предлагаемой статье рассмотрена история создания и деятельности секции критики при Новосибирском отделении Всесоюзного театрального общества (НО ВТО). Ранее автором статьи был предпринят анализ деятельности подобной секции в Кемерово [2], но условия создания данных объединений, статус городов различны: Новосибирск – «театральная столица Сибири», как свидетельствует одна из рубрик столичного театрального журнала, а Кемерово – лишь индустриальный центр, где театр должен быть по разряду. Поэтому можно считать, что рассмотрение предмета данной статьи, с одной стороны, дополнит выводы о кемеровской ситуации, с другой – осветит некоторые новые аспекты существования театральной критики в провинции советского периода. Предлагаемое исследование ориентировано, в первую очередь, на выяснение

факторов развития данного объединения в период с 1960-х по вторую половину 1980-х годов, поэтому акцент сделан на анализе факторов развития и результатах деятельности.

Как мы фиксировали ранее, у новой власти (большевиков) к первому десятилетию уже сформировалось представление о векторе развития и театра и критики [3, с. 78–91]. Критику провинции было предложено сформировать под контролем столичных изданий, для чего сначала привести в соответствие отделы критики в центральных изданиях, а затем осуществлять систематический мониторинг материалов провинциальных газет. Вторым направлением стало создание системы семинаров (лабораторий) театральных критиков, которую курировало ВТО. В программе семинара участвовали рецензенты газет крупных городов, руководители семинара читали лекции, проводили обсуждения спектаклей того города, в котором проводился семинар, анализировали критические тексты «семинаристов». Однако эти усилия не могли дать ощутимого результата, поскольку носили точечный и несистемный характер.

Как известно, главной целью для властей предрежущих тех лет было подчинение театра текущим политическим и социальным задачам. Отслеживать соответствие театров данным установкам была призвана критика. Если для управленцев в 1930-е годы актуальным был вопрос подчинения театров, то послевоенный период напрямую связан с обузданием критики: и постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», и борьба с космополитами задали конкретную функцию критики – отфильтровывать всякое инакомыслие.

В провинции обуздание критики происходило не так интенсивно, как в столице, поэтому столичные идеологические начальники ситуацию в сфере культуры на местах контролировали выборочно, в том числе в титульных городах, каковым являлся в то время Новосибирск. В статье «Театральная рецензия в газете», помещенной в «Правде» (июль 1948 года), указывалось, что редакция «Советской Сибири» совершенно неверно понимает задачу освещения вопросов театральной жизни города, делая это не систематически, давая ошибочные рецензии на проверенную временем и идеологическими инстанциями драматургическую продукцию. Задачами рецензии постулировалось следующее: «...давать

глубокий анализ пьесы, театральной постановки, помогать местным театрам быть на деле рассадниками культуры, передовой советской идеологии и морали, помогать драматургам и театральным работникам повышать идейно-художественный уровень создаваемых ими произведений» [5]. В провинившейся газете рецензии «строятся примерно по такой схеме: сперва на протяжении четырех-пяти абзацев критик наспех пересказывает содержание пьесы, а остальное место отводит подробному изложению личных впечатлений от игры актеров. Типичный образец такой рецензии – отзыв Б. Рясенцева о постановке «Юность отцов» Б. Горбатова в новосибирском театре Юного зрителя. В этой статье из 250 строк характеристике идейного замысла драматурга отведено только... 30» [5]. Другими словами, рецензия должна соответствовать неизменному шаблону. Этот эпизод красноречиво представляет тот путь развития театра, который был видимым, официальным.

Следует особо отметить, что в советское время ведущим двигателем в формировании института критики в провинции являлся все же не идеологический фактор, несмотря на всю его значимость. Можно предположить, что появление в Новосибирске секции театральной критики обусловлено именно потребностью в ней самих театров, ее рождение связано с ситуацией, сложившейся в первой половине 1960-х годов.

Как известно, в 1950-х годах театр «Красный факел» под руководством В. Редлих стал всесоюзным открытием. Результатом гастролей в Москве и Ленинграде стал не просто успех, а признание высокого художественного уровня театра – ему был присвоен титул «Сибирский МХАТ». Следовательно, такой статус требовал особого отношения к театру со стороны местных чиновников, в первую очередь, со стороны прессы. Однако, вопреки закономерности, что большую критику порождает большое художественное явление, рецензентов, равноценных театру, в городе не оказалось. Представители театра на различного рода совещаниях отмечали слабость критики. Например, в 1956 году В. Редлих и Н. Михайлов предъявляли претензии к редакции «Советской Сибири»: газета промолчала относительно премьеры по пьесе местного драматурга В. Лаврентьева, разместив лишь мнение зрителей [4, д. 46, л. 27, 71].

На равных с «Красным факелом» могла быть только столичная критика, и, надо сказать, ее присутствие в городе было постоянным. К слову, на отчетно-выборной конференции НО ВТО сообщалось, что спектакли города систематически обсуждались московскими критиками, причем с участием представителей областных общественных, государственных, партийных, профсоюзных организаций [4, д. 34, л. 3–4]. Примечательно, что приезд критиков из Москвы воспринимался на периферии всегда как посещение особой комиссии, которая давала четкое руководство к действию.

Переломным моментом для Новосибирска стал отъезд из города В. Редлих. Город лишился театрального лидера, коллектив «Красного факела» вступил в длительную (почти тридцатилетнюю) чересполосицу, когда театр жил лишь легендой, связанной с 1940–50-ми годами. Поэтому не случайно, что инициатива создания Новосибирского объединения театральных критиков исходила от председателя НО ВТО Е. Агароновой, которая с 1938 года являлась актрисой «Красного факела», то есть была частью краснофакельской легенды.

В 1960-е годы НО ВТО становится центральным в Западной Сибири (или, как писали в отчете, «опорным отделением сибирского куста») – на его базе проходят семинары режиссеров и художников. В Новосибирске впервые в Сибири был открыт Дом актеров, а в Речкуновке (пригород Новосибирска) построен санаторий для работников театра [4, д. 104, л. 57].

Первоначально в недрах НО ВТО возникла идея создания секции рецензентов (совместно с региональным отделением Союза журналистов). В апреле 1962 года на расширенном заседании правления было принято решение об ее организации [4, д. 99, л. 9]. Основные задачи обозначены так: «знакомство с новыми работами местных авторов», содействие «скорейшему обсуждению работ коллективов театров», проведение занятий с рецензентами областных и районных газет и обсуждение их печатных публикаций [4, д. 95, л. 7]. Секцию возглавила собкор «Советской культуры» О. Александрова. Однако фактически секция приступила к работе только с 18 декабря 1962 года, когда под руководством И. Сегеди был проведен семинар рецензентов Западной Сибири [4, д. 92, л. 8].

Анализируя отчет НО ВТО, зав. периферийной группой Е. Гейгерова написала Е. Ага-роновой: «Начинания отделения по созданию репертуарно-рецензентской секции нам представляются чрезвычайно интересными. Хотелось бы только знать, ограничилось ли дело организационным оформлением или секция работает. В чем состоит ее деятельность?» [4, д. 91, л. 3]. Опыта создания подобной секции в провинции не было: столичные объединения формировались из числа дипломированных театроведов и видных критиков, в Новосибирске же в ней сошлись представители печатных изданий города и литработники театров (около 25 человек). Их заседания были редкими, связанными с конкретным сопутствующим поводом, например, встречей с замом главного редактора «Советской культуры» И. Поповым [4, д. 104, л. 2].

В 1963 году секция приняла участие в организованном Центральным ВТО семинаре в Омске. Данному мероприятию была дана негативная оценка новосибирцами. Недовольство было вызвано некачественным подбором педагогов семинара; отмечен был лишь М. Л. Коган, как опытный лектор, системно излагавший материал. Репертуар Омска, просмотренный участниками семинара, был неинтересным, отличался низким уровнем и дурновкусием [4, д. 104, л. 29].

С течением времени новосибирская секция критиков расширила свою деятельность: провела встречи с драматургом (В. Лаврентьевым); осуществляла систематический анализ новосибирских рецензий; участвовала в работе приезжих критиков; обсуждала репертуары театров; подводила итоги театрального сезона; представляла от НО ВТО в репертуарных заседаниях облуправления культуры (см. напр., выступления о репертуаре «Красного факела» [4, д. 128, л. 27, 34]; [4, д. 104, л. 49]); участвовала в выездных заседаниях в городах Сибири.

Представители секции становились участниками семинаров (лабораторий) по театральной критике, проводимых ВТО [4, д. 126, л. 42]. Данные семинары не только помогали выяснить суть театральной критики, современные требования к ней, но и позволяли ее участникам смотреть спектакли в различных городах СССР. Таким образом, возникало ощущение контекста, понимание театрального процесса в рамках всей страны.

Однако в первый период (1962–1968) работа секции осуществлялась эпизодически. В отчете НО ВТО за 1968 год о ней не было даже упомянуто [4, д. 170]. А. В. Гаршина, новый председатель НО ВТО, в отчетном докладе по поводу театральной критики в городе отметила, что роль критики в театральном процессе значительна: ведущие критики входят в состав художественного совета Новосибирского областного управления культуры, они осуществляют анализ театральной ситуации города, дают толковые рекомендации по поводу планируемого репертуара и пр. Однако вся эта аналитическая деятельность оставалась лишь в рамках закрытых совещаний – не становилась достоянием общественности, не отражалась на страницах периодической печати. «Многие рецензии, которые появляются в наших газетах, носят сугубо оценочный характер (актер А мне понравился, актер Б не понравился), грешат субъективизмом, мало уделяют внимания детальному творческому анализу спектакля. В стремлении упомянуть фамилии всех участников спектакля, рецензенты зачастую упускают основное. Нередки случаи, когда рецензии пишут не специалисты театра, а рядовые зрители, я подчеркиваю: *рецензии*, а не просто впечатления, которые можно подавать под рубрикой “мнение зрителя”. <...> В некоторых рецензиях уделяется много внимания нарушениям этических норм производственных отношений художниками театров» [4, д. 289, л. 14].

Улучшить эту ситуацию могла бы, по мнению А. Гаршиной, секция рецензентов, которая «по непонятным причинам прекратила свое существование» [4, д. 289, л. 15]. Другими словами, только лишь энтузиазма председателя НО ВТО оказывалось недостаточно: простым собранием людей, в различной степени связанных с анализом вопросов культуры, создать определенную институцию, имеющую основной функцию рефлексии театрального процесса города, не получалось.

Во второй половине 1960-х годов ВТО уделяло большее внимание критике, увеличилось количество приезжающих из столицы критиков [4, д. 287, л. 5]. В этом плане интересен казус, произошедший в конце 1960-х, когда руководство «Красного факела» сорвало мероприятие, связанное с просмотром и обсуждением спектаклей своего театра [4, д. 171, л. 22]. Вопрос же укрепления местной критики не поддавался

решению, он поднимался на очередной перевыборной конференции НО ВТО. И. Скачков, зам-председателя ВТО, отмечал, что вопрос взаимоотношений с критикой в местной прессе «больной», характерен для всей России, и, в первую очередь, ВТО должно его разрешать [4, д. 172, л. 78–79]. Парадоксально то, что, хотя в то время были и потребность у театров в критике, и квалифицированные кадры, публиковавшиеся в столичных изданиях, ситуация с критикой на страницах местных газет оставалась удручающей.

1970-е годы стали особыми для развития местной критики. В это время вышло постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), задавшее, с одной стороны, «новые» критерии оценки работы критиков, с другой – послужившее основой для рефлексии о природе критики. В этот период более четко проявилось расслоение критики на официальную (контролирующую идеологическое соответствие театров) и содержательную, выполняющую функцию художественного анализа. Этот период (1970-е) можно назвать вторым этапом; здесь к непосредственной потребности в рефлексии театрального процесса города Новосибирска присовокупилось идеологическое требование объективного анализа жизни театров. Однако в организационном плане вопрос решен не был, хотя по-прежнему проводились заседания возрожденной секции критиков, организовывались различные профильные мероприятия. Например, в апреле 1973 года под руководством В. Фролова прошел однодневный семинар «Театральная рецензия в свете постановления ЦК КПСС “О литературно-художественной критике”» [4, д. 232, л. 6], был организован ежегодный конкурс на лучшую театральную рецензию [4, д. 235, л. 19].

В целом, как отмечалось в одном из отчетов, посвященных реализации Постановления 1972 года, несмотря на то что «рост» местной критики «имелся», существовало несколько реальных ее проблем: «а) газеты не дали за последние годы ни одного материала по ключевым театральным проблемам, б) газета “Молодость Сибири” вообще мало уделяет внимания театру и, в частности, своему театру ТЮЗу, в) творческие портреты (кстати, довольно редко публикуемые) даются критикой шаблонно, перечисление сыгранных ролей да воспоминания детства актера – все. Нет индивидуальности (а если пишется твор-

ческий портрет – значит, актер яркий!) актера, нет анализа творческой лаборатории его и т. д., г) не стало традиций в прессе знакомить читателя с актерскими вводами, с новыми актерами, поступившими на сцену наших театров, д) совершенно не появляются материалы по проблемам актерского мастерства, о гражданственности в театральном искусстве, ж) самое больное место – музыкальная критика. Если “Сов. Сибирь” хотя и редко, но публикует рецензии на спектакли музыкальных театров, то “Вечерний Новосибирск” в этом плане явно отстает, е) и, наконец, не было ни одного творческого портрета режиссера, художника, дирижера» [4, д. 251, л. 18].

Примечательно, что в приведенной выдержке из отчета чувствуется особое внимание к актерской деятельности. Так получилось, что председателями НО ВТО всегда становились ведущие актеры новосибирских театров (Е. Агаронова, А. Гаршина, А. Лосев). Однако же потребность анализа актерских работ связана, в первую очередь, с тем, что наступил новый период в истории театральной провинции. Если в 1930–50-е годы последовательно утверждался приоритет драматургии и, с одной стороны, была произведена жесткая идеологическая селекция дореволюционного репертуара, выстроена система фильтрации современных пьес (репертком, литературная критика и система госпоощрений, организация идеологических кампаний), а с другой – театральной критике на местах предписывалось отслеживать именно воплощение литературных идей, грубо говоря, их иллюстрацию, то в 1960–70-е годы (веяние «оттепели») проявилось укрепление режиссуры в провинции – молодые постановщики находили возможность проверить (хотя бы частично) столичные новации. Это напрямую отражалось на качестве спектаклей: новая режиссура пыталась интерпретировать хрестоматийную литературу либо знакомила с яркими драматургическими именами современности, утверждающими новый взгляд на человека. В этих условиях актерам необходим был незамутненный взгляд со стороны (им-то приходилось существовать в новых координатах, подчиняя толкование роли оригинальному режиссерскому подходу), чтобы мнение эксперта (критика) стало достоянием общественности и это позволило бы опыту театра передать зрителю, сделать последнего единомышленником.

В Новосибирске такая ситуация проявлялась двояко: с одной стороны, краснофакельская легенда требовала защиты, поскольку существовали, безусловно, и яркие постановки, но художественного руководства уровня В. Редлих не было; с другой – лидером театрального процесса Новосибирска стал ТЮЗ под руководством В. Кузьмина, переманивший большую часть зрителей «Красного факела». Видимо, в этом и была причина создания и укрепления секции критики (и это явно не было регламентировано сверху), работа которой стала заметной.

В соответствии с планами работы НО ВТО, ежемесячно проводились заседания секции критиков, на которых анализировалась работа молодых актеров новосибирских театров, обсуждались премьеры, тематические постановки, итоги сезона, выяснялся уровень театральной критики на страницах новосибирских газет, изучалась специфика балетной критики, проводились выездные заседания в городах западносибирского куста [4, д. 228, л. 5], однодневные конференции (например, «Образ коммуниста на театральной сцене») [4, д. 255, л. 15]. Секция принимала участие в организации и работе областных смотров и фестивалей как профессиональных, так и самодеятельных коллективов и др. В этот период возникали связи с отделениями творческих союзов: Союз журналистов помогал «погружаться» в специфику газетной работы, Союз композиторов привлекал специалистов к анализу музыкальных спектаклей [4, д. 255]. В принципе, секция критиков, как мы видим, выполняла прежние функции. Фактически все запланированные секцией критиков мероприятия осуществлялись [4, д. 337, л. 5–6], зачастую к решению тех или иных вопросов деятельности секции привлекались критики из Москвы и Ленинграда (Л. Холодов, Б. Львов-Анохин, Н. Василинина, В. Фролов, В. Якубовский, Г. Добровольская, М. Бялик, И. Мухранели, В. Калиш, Ю. Барбой, Ю. Зубков и др.).

В начале 1970-х годов в секцию критики входили завлиты всех театров Новосибирска, представители СМИ Новосибирской области (в том числе радио и телевидения), музыковеды, сотрудники НО ВТО [4, д. 239, л. 7, 8]. Среди особо упоминаемых местных критиков были Ю. Постнов, Л. Баландин, М. Рубина.

Юрий Постнов – кандидат (а позднее доктор) филологических наук, преподаватель вузов Новосибирска, возглавлял сектор русской и советской литературы в Институте истории, филологии и философии СО АН СССР, автор работ по анализу сибирской драматургии, деятельности сибирских театров, возглавлял на протяжении многих лет молодежную театроведческую секцию, своеобразный клуб любителей театра.

Лоллий Баландин в 1968 году защитил искусствоведческую диссертацию, рассматривающую историю «Красного факела» (научный руководитель П. А. Марков). Его скрупулезная научно-архивная работа, собирание фактов о театре по всему Советскому Союзу, знание идеологических координат (выполнял обязанности партийного работника в сфере культуры, к тому же был заведующим кафедрой журналистики в Высшей партийной школе) позволяли ему давать объемное суждение о ситуации текущего момента театрального развития Сибири.

Марина Рубина (по образованию журналист) была «включена» в театр не только профессионально, ее муж Евгений Лемешонок, а позднее и сын Владимир Лемешонок вошли в историю Новосибирска как талантливые актеры. В свое время квартира, где проживала Рубина с семьей, стала своеобразным идейным штабом, где собирались видные театральные деятели Новосибирска 1960–80-х годов. Публиковалась с начала 1950-х годов (журналы «Театр», «Театральная жизнь», «Сибирские огни», газеты «Советская Сибирь», «Вечерний Новосибирск», «Советская культура»), издала книги «Актеры и роли» (1963), «Театр и подросток» (1970), «Покой нам только снится» (1973), «Новосибирский академический» (1979). Она автор-составитель сборника «Новосибирск театральный». Для нынешних новосибирских журналистов М. Рубина является образцом критика [5].

Однако вновь организованная секция критики не была оценена по достоинству. Как отмечается в одном из документов 1974 года, «многие обсуждения спектаклей критиками, с подробным разбором актерских работ зачастую проходят безадресно. На них не присутствуют актеры, а иногда и сами режиссеры. И создается впечатление, что отделение ВТО пытается навязывать театрам то, в чем театр должен быть заинтересован в первую очередь» [4, д. 251, л. 7].

Центральным направлением деятельности секции критики в указанный период стало участие в формировании репертуарной политики Новосибирского областного управления культуры. Вот на что в середине 1970-х годов нацеливалась работа критики: «...проанализировать репертуарную политику театров, выявить рост актерского мастерства, выработать целенаправленное общественное мнение для устранения недостатков в репертуаре» [4, д. 337, л. 33]. То есть секция критики выполняла совещательную функцию при творческом союзе, при этом не влияя на театральную ситуацию через печать.

Театры же были недовольны газетной критикой в этот период. Директор областного драмтеатра А. М. Махмутов на отчетной конференции НО ВТО (1976) сказал: «Я не знаю, у нас есть секция критики, но положение с критикой в самом городе было и остается очень отстающим участком. Меня [это] поражает и удивляет. Хорошо, что мы не получили рецензии на наши браки, которые допустили за прошедший сезон. Но, товарищи, все театры, в том числе и областной, выпустили спектакли, посвященные XXV съезду. После съезда прошло значительное время, есть возможность подумать, осмыслить, дать оценку работе

коллектива. Мне кажется, не могут похвастаться другие театры, которые за последнее время стали не частыми гостями на страницах нашей областной и городских газет» [4, д. 297, л. 15]. Критику в газете также обвиняли в невнимании к актерам [4, д. 341, л. 24–26].

В 1976 году начальник Новосибирского областного управления культуры Н. Р. Чернов сетовал на то, что в городе «худо с критикой. Рецензии не всегда квалифицированы. Ведь в Новосибирске профессиональных критиков нет. У нас есть люди, более опытные в суждении спектаклей, но эти люди, как правило, еще где-то работают и критическим разбором спектаклей занимаются не постоянно» [4, д. 274, л. 44]. Действительно, в деятельности секции критиков зритель оставался за пределами ее профессионального внимания: самым распространенным видом рецензирования оказались даже не устный анализ, когда представители секции выступали перед труппой, а форма письменного рецензирования, при этом адресатом данного текста являлось лишь само НО ВТО. Другими словами, деятельность секции по своему характеру оставалась ведомственной, но к концу 1970-х годов ситуация начала меняться.

Литература

1. Аитова К. Ненужная роскошь // Театр. – 2012. – № 9. – С. 138–139.
2. Бураченко А. И. Секция критики при Кемеровском отделении ВТО (первая половина 1980-х годов). Начало // Миры театральной культуры Кузбасса: кол. моногр. / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2010. – С. 128–147.
3. Бураченко А. И. Феномен театральной критики в провинции. Кемеровский театр драмы в отражении областной газеты «Кузбасс» (1930–1980-е годы). – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2012. – 242 с.
4. Государственный архив Новосибирской области. – Р-1730. – Оп. 1.
5. Театральная рецензия в газете // Правда. – 1948. – № 208. – 26 июля.
6. Театральный роман Марины Рубиной: мат-лы к курсам / отв. ред.: Е. Климова, И. Яськевич. – Новосибирск: Б. и., 2010. – 135 с.

References

1. Aitova K. Nenuzhnaya roskosh' [Unnecessary luxury]. *Teatr [Theater]*, 2012, no. 9, pp. 138-139. (In Russ.).
2. Burachenko A.I. Sektsiya kritiki pri Kemerovskom otdelenii VTO (pervaya polovina 1980-kh godov). Nachalo [Section of criticism at the Kemerovo branch of the ATS (first half of the 1980s). Beginning]. *Miry teatral'noy kul'tury Kuzbassa [Worlds of theatrical culture of Kuzbass]*. Ed. by L.T. Zauyervayn. Kemerovo, 2010, pp. 128-147. (In Russ.).
3. Burachenko A.I. Fenomen teatral'noy kritiki v provintsii. Kemerovskiy teatr dramy v otrazhenii oblastnoy gazety "Kuzbass" (1930–1980-e gody) [The phenomenon of theatrical criticism in the province. Kemerovo Drama Theater in the reflection of the regional newspaper Kuzbass (1930s – 1980s)]. Kemerovo, 2012. (In Russ.).
4. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti [State archive of Novosibirsk region], R-1730, Op. 1. (In Russ.).
5. Teatral'naya retsenziya v gazete [Theatrical review in the newspaper]. *Pravda. [Pravda]*, 1948, no. 208, July 26. (In Russ.).
6. *Teatral'nyy roman Mariny Rubinoy: materialy k kursam [Theatrical novel by Marina Rubina]*. Ed by E. Klimova, I. Yaskevich. Novosibirsk, 2010. 135 p. (In Russ., unpublished).

УДК 792

ПОНЯТИЕ «ТЕАТР МАСС» (К ВОПРОСУ ТЕРМИНОЛОГИИ И ТИПОЛОГИИ)

Мосиенко Сергей Владимирович, старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: mosya09@mail.ru

В статье предпринимается попытка осмыслить новое явление XX века – театр масс – в системе современного искусства. С момента возникновения и развития театра масс как явления прошло уже сто лет. В нем сложились определенные традиции, появляются и развиваются направления, формы и жанры. В работе ставится проблема неопределенности на настоящем этапе терминологического аппарата театра масс, его структуры и места в системе современного искусства. Подчеркивается определенная опасность превращения театра масс в ремесленное дело. Анализируется литература, где встречается изучаемое явление в том или ином виде: «народный театр», «театр участия», «массовый театр», «театр массовых форм», «нетрадиционный театр», а также предлагается терминология и типология в рамках заявленной проблемы. Театр масс рассматривается как синкретически-синтетический вид театрального искусства, где в сценарной драматургии и в её сценическом воплощении происходит слияние простых видов искусств и документа под углом художественно-образного решения, воплощаясь в малой или большой форме. Под малой формой предлагается подразумевать театрализованное представление, под большой формой – праздник. Признаком жанра предлагаемой типологии является технология сценического воплощения документального и художественного материала.

Ключевые слова: театр масс, морфология искусства, праздник, театрализованное представление, жанровая типология.

“THEATER OF MASS” CONCEPT (TO THE QUESTION OF TERMINOLOGY AND TYPOLOGY)

Mosienko Sergey Vladimirovich, Sr Instructor of Department of Stage and Holiday Production, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: mosya09@mail.ru

The work contains an attempt of comprehending a new phenomenon of the 20th century: “The Theater of Masses” in the system of contemporary art. A hundred years have passed since the appearance and development of “The Theater of Masses.” Certain traditions have been developed in it. New directions, forms and genres are appearing and developing also. The paper discusses the problem of uncertainty with the present stage of the terminological apparatus of “The Theater of Masses.” Its structure and place in the system of modern art also stay uncertain. The work emphasizes a certain danger of turning “The Theater of Masses” into a craft. The literature is considered where the phenomenon under study is encountered in one form or another: “folk theater,” “theater of participation,” “mass theater,” “theater of mass forms,” “non-traditional theater” and also suggests terminology and typology as part of the stated problem. “The Theater of Masses” is considered as syncretic-synthetic form of theatrical art, where its scriptwriting drama and stage incarnation contains an integration of simple forms of art and document at an angle of artistic and imaginative decision and embodied in small or large forms. A small form is a theatrical performance and a large form is a holiday. A sign of the genre of the proposed typology is the technology of the stage embodiment of documentary and artistic material.

Keywords: “The Theater of Masses”, morphology of art, holiday, theatrical performance, genre typology.

Пытаясь дать характеристику особенностям XXI века, его нередко называют то веком новых технологий и инноваций, то веком глобализации, то веком Интернета. Процессы стремительной глобализации приводят к взаимопроникновению и синтезу культур, возникновению единой глобальной культуры. Рождаются новые явления и формы в искусстве, трансформируются виды искусства, его жанры. В настоящей работе предпринимается попытка осмыслить новое явление XX века – театр масс – в системе современного искусства.

Понятие «театр масс» не так давно, но достаточно прочно вошло в современную жизнь и научный оборот. С момента возникновения и развития театра масс как явления прошло уже сто лет. В нем сложились определенные традиции, появляются и развиваются направления, формы и жанры. Театр масс – это особый вид театрального искусства. Историческим предшественником его можно считать массовые празднества послереволюционных событий XX века. С 2005 года в России существует ежегодная профессиональная премия, которая присуждается за творческие достижения в области массовых форм театрального искусства. Эта премия была учреждена общественной организацией «Союз театральных деятелей Российской Федерации» и вручается один раз в год в рамках празднования Международного дня театра.

Однако до сих пор существует неопределенность терминологического аппарата театра масс, его типологии в системе современного искусства. Для уточнения заявленных вопросов необходимо проанализировать историческое развитие театра масс как явления, рассмотреть существующие определения и термины в этой области. В конечном итоге необходимо определиться с формулировкой и терминологическим аппаратом рассматриваемого явления, а также местом театра масс в морфологии искусства, его структурой.

Одна из злободневных проблем, побуждающая нас к научному познанию вопроса и даже отстаиванию чести театра масс – это превращение его в ремесленное дело непрофессионалами. По всей стране проходит череда различных событий и праздников. Организуют, осуществляют постановки и проводят их, как модно сейчас говорить, event-агентства. В данных агентствах в

основном работают люди, не имеющие профессиональной подготовки в области культуры и искусства. Благодаря тендерной политике государства, организацию и проведение таких событий и праздников разыгрывают на электронных площадках, где любое event-агентство может принять участие и с лёгкостью выиграть этот тендер. Это лишь одна из граней проблемы, рискующая опустить театр масс до ремесленного существования.

Многозначность возникает с первых же попыток определения дефиниции самого явления массового искусства: это искусство, созданное массами или для масс? Наверное, правомерно и то, и другое. Это лишь вопрос места театра масс и его структуры как вида в морфологии искусства. «Так что же такое Театр масс? Массы исполнителей? Массы зрителей? – пишет В. Ласточкин, заслуженный работник культуры РФ, художественный руководитель дирекции Национальной премии «Театр масс», – Театр масс – это тот же театр – Театр с большой буквы... Театр тот, да не тот, а театр, усиленный в геометрической прогрессии воздействием массы исполнителей-артистов на массу зрителей – воспринимателей. Воспринимателей мыслей, идей, событий. Все это в зрелищном варианте “обрушивается” на них, возбуждая и изумляя. Зрители постигают и впитывают те нравственные ценности, которые не оставляют их равнодушными к происходящему действию» [9].

Чтобы определиться с термином «театр масс», необходимо обратиться к обзору литературы, касающейся заявленной проблемы. В разных работах это понятие встречается в том или ином виде: «народный театр», «театр участия», «массовый театр», «театр массовых форм» или «нетрадиционный театр» (А. Рубб), «массовый народный театр» (А. Конович), «театр народных масс» (И. Шароев), «театр под открытым небом» (А. Силин) и т. д.

Говоря об отличии театра массовых форм как нетрадиционного театра от традиционного, как самостоятельной ветви театрального искусства, А. Рубб дает такое определение: «Будучи пространственно-временным искусством, Театр массовых форм в то же время является особым видом сценического искусства, поскольку основывается на синтетической многообразной форме (синтезе), вбирающей в себя самые различные

виды и жанры искусств» [13, с. 176]. Режиссер театрализованных представлений и праздников Е. Вандалковский описывает проблему так: «К сожалению, в последнее время не вышло ни одной работы, посвященной теории развития массовых форм театра. В основном появлялись очерки, статьи, лекции, касающиеся собственно опыта режиссера театрализованных представлений, которые чаще всего содержали описание поставленных работ» [2, с. 10]. О схожей проблеме пишет в своей работе «Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников» режиссер, профессор А. Мордасов: «Любая наука или вид деятельности, претендующий на самостоятельность, должны отличаться от других, иметь особый, в том числе научный, аппарат. Необходимо определить свой объект, предмет, свои принципы, подходы, методы и приемы, одним словом, – свои специфические категории и свой инструментарий» [10, с. 7]. Ещё в первой половине XX века режиссер и актёр Н. П. Охлопков отмечал, что «отсутствие внимания к специфике каждого искусства, отсутствие изучения этой специфики, процессов ее видоизменений и обогащений – все это пагубно влияет на жизнь каждого искусства, будь то театр или кино, живопись или музыка, скульптура или еще какое-либо искусство» [12, с. 78]. Литератор и искусствовед А. Дриго пишет о театре масс: «У этого театра нет кулис, суфлерской будки и лож бенуара, его сцена – простор площадей, софиты – яркий свет солнца, кондиционеры – свежий ветер... Но театр классический и Театр Масс объединяет... конечно же зритель! Причем, у последнего зрительская аудитория обширней, поэтому он и называется ТЕАТР МАСС!» (цит. по [9]).

В своем исследовании на тему «Всеобщей театрализации» А. Мордасов говорит о «театре культурных форм», который становится популярным, «истинные традиции в нем преобразуются, трансформируются, реанимируются, но лишь для того, чтобы участвовать в создании “нового спектакля”» [11, с. 51]. «Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений и праздников в умении средствами искусства режиссуры создать образ спектакля, театрализованного представления, театрализованного праздничного действия – *своеобразный “театр жизни”*». Такое определение дает С. Гав-

дис в своей статье, рассматривая профессию режиссера театрализованных представлений и праздников, его подготовку в учебном процессе [5, с. 108].

Л. Черкашенинов анализирует прием «конструктивизма» в режиссуре В. Мейерхольда как одно из основных методологических направлений работы режиссера театрализованных представлений и праздников [15].

Режиссер А. Силин в книге «Дорога на площадь: специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках» пишет, что время требует того, чтобы *искусство массовых форм* вновь вышло на площадь, и что массовые театрализованные представления и праздники – одна из самых действенных форм воспитания народа и совместного творчества, где зритель – непосредственный участник происходящего. «*Театр улиц и площадей* демократичен по самой своей сути, он создан массами и для масс, он грандиозен по замыслу и воплощению, по содержанию и по форме». Успех искусства заключается в силе закона «единовременного коллективного восприятия» [14, с. 22].

О недостатке внимания к вектору исторического развития массовых театрализованных представлений со стороны исследователей театрального искусства писал И. Шароев в книге «Театр народных масс», определив это явление искусства как агитационный жанр массовых празднеств и зрелищ [16, с. 7].

«От Народного дома к рабочему клубу, Дворцу культуры и театру массового действия: тенденции эволюции многофункционального комплекса в России первой трети XX века» – это статья архитектора А. Воробьева, где он исследует историю конкурсной постройки зданий для театральной деятельности масс. И уже в названии он дает определение этому театру – «*театр массового действия*» [4]. Начало XX века – период зарождения нового театра, постройка клуба – следствие данного процесса.

Эту формулировку мы можем встретить и в книге Э. Вершковского «Режиссура театрализованных представлений», который не дает нам четкого определения, но говорит о театре массовых форм как о данном существующем явлении

в искусстве, рассуждает о театрализации как о художественном методе режиссера, её сущности в этом театре [3]. В статье «Документальность в современном театре массовых форм» Е. Апчел размышляет по поводу роли документа и его воздействия на зрительскую аудиторию в массовом представлении, называя его «документальным театром» [1, с. 67].

На наш взгляд, театр масс представляет собой особый вид *театрального искусства*, имеющий свою морфологию, свое неповторимое строение. Он состоит из свойственных только этому виду искусства *театрализованных массовых форм* (театрализованные представления и праздники), которые, в свою очередь, подразделяются на множество жанров. Здесь мы опираемся на морфологию искусства, предложенную М. Каганом, согласно которой искусство рассматривается как «система классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров» [8, с. 267]. В морфологии Кагана, на наш взгляд, театр масс занимает место вида искусства синкретически-синтетического типа [8, с. 374].

Театр масс – синкретически-синтетический вид современного искусства, включающий в себя такой сплав элементов, как событие, пафосная идея, оригинальный замысел, документ, реальный герой, художественно-образное решение, единая драматургия – сценарий, внешняя сценическая зрелищность, зритель-соучастник. Все эти элементы приводят нас к определённой сложносоставной целостной художественной форме, обладающей своей неповторимой и специфической особенностью, имеющей множество комбинаций воспроизведения простых искусств.

Для органичного взаимодействия простых искусств требуется, как пишет Каган, «*появление некоего специфического объединяющего начала, некоей особой художественной энергии, которая была бы способна организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино, в одно живое целое*» [8, с. 375]. Здесь обозначается роль творчества режиссера. Профессия режиссера появилась в начале XX века и в настоящее время является важным звеном в театральном искусстве. В истории театра масс роль режиссера как профессионала обозначилась во второй половине прошлого века. Страна переживала интересное историческое время и широко отмечала значительные юбилейные даты, которые праздно-

вались всесоюзно. Возникла острая потребность в большом количестве специалистов высокого класса, занимающихся этим профессионально.

В 1971 году, по инициативе народных артистов СССР М. И. Царева, И. Туманова и Д. Генкина, была создана первая в стране кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, ставшая своей целью подготовку специалистов в области массовых театрализованных форм. Затем по всей стране в институтах культуры стали открываться кафедры РМПИ – режиссуры массовых праздников (сейчас РТПИП – режиссуры театрализованных представлений и праздников). На протяжении многих десятилетий, объединив лучших представителей своей профессии: режиссёров-практиков, специалистов в области теории и истории зрелищных искусств, – эти кафедры определяли концертную и праздничную культуру на всём советском и постсоветском пространстве. Сегодня они продолжают свою деятельность, являясь флагманом современной режиссуры театрализованных представлений и праздников в России и за рубежом, выпуская квалифицированных специалистов [7]. Этот исторический факт еще раз доказывает, что театр масс – это самостоятельный синкретически-синтетический вид в системе современного искусства со своими специфическими особенностями.

Для упорядочивания терминов и понятий исследуемого вопроса предлагаем следующую типологию:

I. Вид театрального искусства

Театр масс – это синкретически-синтетический вид театрального искусства, где в сценарной драматургии и в её сценическом воплощении происходит слияние простых видов искусств и документа под углом художественно-образного решения, которые воплощаются в малой или большой форме.

II. Формы театра масс

1. *Театрализованное представление* – это малая форма театра масс, где на основе сценарной драматургии на сценической площадке разыгрывается сюжет, организованный по законам театра, путём сплава простых искусств и документа сквозь призму художественного-образного осмысления жизненного события или явления.

2. *Праздник* – это большая форма театра масс, характеризующаяся многоплощадностью, где сочиняется и соблюдаются особое условное пространство для зрителя как главного действующего героя.

Театрализованное представление является частью праздника и может занимать любое место в его композиции, будь то пролог или центральное событие и т. д. Его место и значение определяют режиссерским замыслом.

III. Жанры театра масс

Основным признаком жанра театра масс предлагаем считать технологию сценического воплощения документального и художественного материала.

3.1. *Жанры театрализованных представлений:*

- театрализованный вечер,
- театрализованный концерт,
- театрализованный вечер-концерт,
- театрализованное поэтическое представление,

- театрализованное фольклорное представление,
- театрализованное эстрадное представление,
- театрализованное публицистическое представление,
- театрализованное художественно-спортивное представление,
- театрализованный митинг,
- театрализованная церемония,
- театрализованный конкурс.

3.2. *Жанры праздников:*

- фестиваль,
- театрализованное празднество,
- театрализованное шествие,
- народное гулянье,
- карнавал.

Предложенная типология является первой попыткой осмысления этого вопроса. Автор не претендует на всеохватность и предполагает необходимость систематизации накопленного опыта в науке и дальнейшего, более детального исследования.

Литература

1. Апчел Е. А. Документальность в современном театре массовых форм // Праздничная культура России: традиции и современность: мат.-лы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. (г. Орел, 15–16 марта 2012 года) / Орлов. гос. ин-т искусств и культуры; ред. кол.: С. И. Гавдис, А. Ю. Титова, И. И. Банникова, В. В. Белозерова. – Орел: Горизонт, 2012. – С. 67–71.
2. Вандаковский Е. В. Поэтика зрелища: размышления режиссера. – М.: Ин-т соврем. искусства, 2018. – 200 с.
3. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 88 с.
4. Воробьев А. Ю. От Народного дома к рабочему клубу, Дворцу культуры и театру массового действия: тенденции эволюции многофункционального комплекса в России первой трети XX века [Электронный ресурс] // Academia. Архитектура и строительство. – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-narodnogo-doma-k-rabochemu-klubu-dvortsu-kultury-i-teatru-massovogo-deystva-tendentsii-evolyutsii-mnogofunktsionalnogo-kompleksa-v> (дата обращения: 17.03.2019).
5. Гавдис С. И. Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений // Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск. ЧГИК, 2018. – С. 93–119.
6. Генкин Д. М. Массовые праздники: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1975. – 68 с.
7. История кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников СПбГИК [Электронный ресурс]. – URL: http://www.spbgik.ru/cathedra/Kafedra-rezhissury-teatralizovannyh-predstavleniy-i-prazdnikov/int_cathedra/16-Istoriya/ (дата обращения: 03.05.2019).
8. Каган М. С. Морфология искусства. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
9. Ласточкин В. Н. Грани театра масс [Электронный ресурс] // Праздник: журн. – URL: <https://www.prazdnikmedia.ru/viewart/article/1485212> (дата обращения: 15.01.2019).
10. Мордасов А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. – 128 с.
11. Мордасов А. А. «Всеобщая театрализация» в динамике зрелищных форм культуры // Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск. ЧГИК, 2018. – С. 38–51.

12. Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания / сост.: Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. – М.: ВТО, 1986. – 78 с.
13. Рубб А. А. Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. – М.: ВК, 2004. – 604 с.
14. Силин А. Д. Дорога на площадь: специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках. – М.: Наука, 2013. – 312 с.
15. Черкашенинов Л. Ф. Методологические основы формирования режиссера театрализованных представлений и праздников // Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск. ЧГИК, 2018. – С. 204–235.
16. Шароев И. Г. Театр народных масс. – М.: ГИТИС, 1978. – 196 с.

References

1. Apchel E.A. Dokumental'nost' v sovremennom teatre massovykh form [Documentation in modern theaters of mass forms]. *Prazdnichnaya kul'tura Rossii: traditsii i sovremennost': materialy Vserossiyskoy s mezhdunar. uchastiem nauch.-prakt. konf. (g. Orel 15–16 marta 2012 goda) [Festive culture of Russia: traditions and modernity: materials of the All-Russian with the international participation of scientific-practical. conf. (Orel 15–16 March 2012)]*. Ed. Coll.: S.I. Gavdis, A.Yu. Titova, I.I. Bannikova, V.V. Belozarov. Orel, Horizon Publ., 2012, pp. 67–71. (In Russ.).
2. Vandalkovskiy E.V. *Poetika zrelishcha: razmyshleniya rezhissera [Poetics of a show: reflections of the director]*. Moscow, Institute of Contemporary Art Publ., 2018. 200 p. (In Russ.).
3. Vershkovskiy E.V. *Rezhissura teatralizovannykh predstavleniy [Directing theatrical performances]*. St. Petersburg, Nestor-History Publ., 2017. 88 p. (In Russ.).
4. Vorobyev A.Yu. Ot Narodnogo doma k rabochemu klubu, Dvortsu kul'tury i teatru massovogo deystva: tendentsii evolyutsii mnogofunktsional'nogo kompleksa v Rossii pervoy treti XX veka [From people's house to work club, Palace of Culture and Folk Art Theaters: tendencies in the Development of a Multifunctional Complex in Russia in the First Third of the 20th Century]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo [Academy. Architecture and construction]*, 2012, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-narodnogo-doma-k-rabochemu-klubu-dvortsu-kul'tury-i-teatru-massovogo-deystva-tendentsii-evolyutsii-mnogofunktsionalnogo-kompleksa-v> (accessed 17.03.2019).
5. Gavdis S.I. Sushchnost' tvorchestva sovremennogo rezhissera teatralizovannykh predstavleniy [The essence of the creativity of the modern director of theatrical performances]. *Prazdnik kak prostranstvo sotsial'no-khudozhestvennykh smyslov: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Holiday as a space of social and artistic meanings: intercollege. Sat scientific tr.]*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018, pp. 93–119. (In Russ.).
6. Genkin D.M. *Massovye prazdniki: uchebnoe posobie [Mass holidays. Study guide]*. Moscow, Enlightenment Publ., 1975. 68 p. (In Russ.).
7. *Istoriya kafedry rezhissury teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov SPbGIK [History of the Department of directing theatrical performances and holidays SPbGIK]*. (In Russ.). Available at: http://www.spbgik.ru/cathedra/Kafedra-rezhissury-teatralizovannykh-predstavleniy-i-prazdnikov/int_cathedra/16-Istoriya/ (accessed 03.05.2019).
8. Kagan M.S. *Morfologiya iskustva [The morphology of art]*. Moscow, Art Publ., 1972. 440 p. (In Russ.).
9. Lastochkin V.N. Grani teatra mass [The verge of the theater of masses]. *Prazdnik [Holiday]*. (In Russ.). Available at: <https://www.prazdnikmedia.ru/viewart/article/1485212> (accessed 01.15.2019).
10. Mordasov A.A. *Printsipy rezhissury teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov: uchebnoe posobie [Principles of directing theatrical performances and holidays: a tutorial]*. St. Petersburg, Lan Publ.; Planet music Publ., 2018. 128 p. (In Russ.).
11. Mordasov A.A. “Vseobshchaya teatralizatsiya” v dinamike zrelishchnykh form kul'tury [“Universal theatricalization” in the dynamics of spectacular forms of culture]. *Prazdnik kak prostranstvo sotsial'no-khudozhestvennykh smyslov: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Holiday as a space of social and artistic meanings: Interun. Sat scientific tr.]*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018, pp. 38–51. (In Russ.).
12. Okhlopkov N.P. *Stat'i. Vospominaniya [Articles. Memories]*. Comp. E.I. Zotov, T.A. Lukin. Moscow, WTO Publ., 1986. 78 p. (In Russ.).
13. Rubb A.A. *Razmyshleniya o Netraditsionnom teatre, ili Netraditsionnyy teatr kak on est' [Reflections on the Unconventional Theater; or the Unconventional Theater as it is]*. Moscow, VK Publ., 2004. 604 p. (In Russ.).
14. Silin A.D. *Doroga na ploshchad': spetsifika raboty rezhissera pri postanovke massovykh teatralizovannykh predstavleniy pod otkrytym небом i na bol'shikh netraditsionnykh stsenicheskikh ploshchadkakh [The road to*

the square: the specifics of the work of the director in the formulation of mass theatrical performances in the open air and on large non-traditional venues]. Moscow, Science Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).

15. Cherkasheninov L.F. Metodologicheskie osnovy formirovaniya rezhissera teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov [Methodological foundations of the formation of the director of theatrical performances and holidays]. *Prazdnik kak prostranstvo sotsial'no-khudozhestvennykh smyslov: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Holiday as a space of social and artistic meanings: Interun. Sci. scientific tr.]*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2018, pp. 204-235. (In Russ.).
16. Sharoev I.G. *Teatr narodnykh mass [The Theater of Masses]*. Moscow, GITIS Publ., 1978. 196 p. (In Russ.).

УДК 792

ХОРЕОГРАФИЯ КАК КОМПОНЕНТ ДЕЙСТВИЯ В СПЕКТАКЛЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО)

Пузырёва Инга Анатольевна, доцент кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Pi42@mail.ru

Актуальность данной работы состоит в том, что интерес к использованию хореографии в спектаклях драматического театра и проблеме введения танцевальных фрагментов в драматическое действие, где очень часто развитое пластическое и собственно хореографическое решение определяет весь строй постановки, продолжает в последнее время возрастать.

Хореография в драматическом театре имеет свои особенности, цели и задачи, которые неразрывно связаны с содержанием и спецификой драматической постановки. Танцевальные композиции, пластические фрагменты привносят в сценическое действие новую эмоциональную окраску, помогают раскрыть режиссерский замысел. Танец в спектакле драматического театра сочиняется по законам построения драматургического произведения, которые обязательны как для сюжетного, так и бессюжетного танца, в нем очень часто требуются внятность и определенность, иногда полное соответствие тексту драматургии. Особое внимание необходимо уделить особенностям драматургического построения танцевального фрагмента, принципам отбора движений и элементов лексики, также необходимо учитывать этапы динамического развития танца и видов его завершения, соблюдать правила хореографической логики в построении танцевальной комбинации. В статье выявлены особенности сценической разработки системы танцевальной драматургии персонажей гоголевской комедии «Женитьба» Кемеровского областного театра драмы с хореографической точки зрения.

Ключевые слова: драматический спектакль, танцевальный фрагмент, танец, хореография.

CHOREOGRAPHY AS AN ACTING PART IN DRAMA PERFORMANCE (IN CASE OF PERFORMANCES OF A. LUNACHARSKY KEMEROVO DRAMA THEATRE)

Puzyreva Inga Anatolyevna, Associate Professor of Department of Classic and Modern Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pi42@mail.ru

Relevance of this work is emphasized by the fact that the interest in the use of choreography in the drama theater and the problem of the introduction of dancing fragments into the drama action, where very frequently

the developed plastic and strictly choreographic solution, determines entire system of performance, continues recently to grow.

Choreography in the drama theater has its special features, as a goals and tasks, which are inseparably connected with content and specific character of drama performance. Dancing compositions, plastic fragments introduce in the stage action new emotional colors, they help to open producer's concept. Dance in the play of drama theater is written according to the laws of the dramaturgical construction, which are required for the plot and plotless dance, where frequently is required the distinctness and definition, sometimes complete agreement to the text of dramaturgy.

Special attention must be given to the special features of the dramaturgical construction of dancing fragment, to the principles of the selection of motions and lexical elements, so it is necessary to consider the stages of the dynamic development of dance and forms of its completion, to observe the rules of choreographic logic in the construction of dancing combination. The special features of the stage development of the system of dancing dramaturgy of the characters of the Gogol comedy "Marriage" of the Kemerovo Drama Theater from a choreographic point of view are revealed in the article.

Keywords: drama performance, dance fragment, dance, choreography.

Ведущая роль в драматическом театре принадлежит актеру, который должен в совершенстве владеть не только внутренней, но и внешней техникой сценического воплощения. Пластика и танец, образуя совокупность невербальных средств актёра, являются особым «текстом» со своими языковыми принципами, приёмами и средствами выразительности. По мнению К. С. Станиславского, танцы «не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный куцый жест не сценичен» [9, с. 22].

Анализу танца в рамках хореографического искусства и пластики в драматическом театре посвящены работы таких авторов, как А. А. Меланьин (2010) [5], А. А. Лещинский (2011) [4], Н. Ф. Бабич (2012) [1], И. А. Пузырёва (2012) [7], А. И. Зыков (2019) [3].

Действительно, значение пластики и хореографии в драматическом театре велико. Согласно данным социологических исследований, зритель воспринимает только около 40 % произносимого текста, остальную информацию он получает визуально. И в жизни, и на сцене движение тела, бессознательно или интуитивно вызванное чувством, необходимостью выразить мысль, становится слышимым, как бы произнесенным, таким же впечатляющим, как слово. Драматический спектакль чаще всего вбирает в себя в равной степени как слово, так и пластическое решение.

Общие законы композиции танцевального фрагмента в драматическом спектакле основаны на закономерностях восприятия геометрических линий и форм рисунка и движения актеров. О таких геометрических понятиях, как симметрия и асимметрия, писал французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, балетный реформатор Ж. Ж. Новерр. Он считал, что они «могут принести немалую пользу; наука эта внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск» [6, с. 84].

Композиция танцевального фрагмента в драматическом спектакле строится с использованием основного закона драматургии, по которому танец (как сюжетный, так и бессюжетный) должен проходить пять ступеней развития. Первой ступенью является экспозиция, которая может быть двух видов – продолжением предшествующего драматического действия или яркой отправной точкой для начала хореографического номера. В ней хореограф или режиссер по пластике в состоянии передать всю полноту возможных форм переживания героев: атмосферу, настроение, чувства. Завязка – вторая ступень развития драматургии, где с помощью кинестетического материала, а именно движений, жестов, поз, мимики зарождается танцевальный конфликт. Третья ступень – развитие действия, для нее характерны проявления композиционных решений, которые связаны

с пространственным воображением, с возможностью оперировать элементами танца – рисунком, ракурсами, лексикой. Кульминация – вершина танца – является четвертой ступенью развития и достигается с помощью изменения временных и силовых характеристик. Постепенное нарастание по силе и времени, изменение динамики, ритмической составляющей, неожиданные акценты – все это приводит к итогу разрешения конфликта, который происходит на пятой ступени развития драматургии – развязке.

Говоря о применении законов драматургии при создании танцевальных фрагментов драматического спектакля, необходимо помнить о том, что в театре существуют определенные временные рамки сценического действия, а также не может быть применения шаблонов пластического решения. Избегать этого помогает в том числе и музыка – один из значимых компонентов хореографии в драматическом спектакле, – которая определяет не только метроритмическое построение танца, но очень часто и смысловое наполнение пластических картин.

Работая над танцевальным фрагментом, хореограф может использовать два способа сочинения: 1) с использованием готового музыкального материала, предложенного режиссером или самим хореографом-постановщиком, 2) сочинение авторского музыкального произведения для танцевальных фрагментов в соавторстве с композитором, который создает музыкальную партитуру спектакля.

При создании танцевального фрагмента драматического спектакля важным компонентом является лексическое решение, где с помощью танцевальных движений пластически характеризуются образы действующих лиц. Движение-речь должна соответствовать режиссерскому замыслу, быть яркой и интересной, содержательной и образной. Хореографу-постановщику необходимо обладать знаниями в области разных видов танцевального искусства, так как в спектакле чаще всего используется «универсальная лексика, не сводимая к одной из техник или стилей по отдельности» [1, с. 105].

Рисунок танца является еще одним компонентом хореографического фрагмента драматического спектакля. Он включает в себя расположение и

перемещение актеров во время танца по сценической площадке, а также воображаемый след, который остается во время исполнения танцевальных фигур. В рисунке танца используются геометрические фигуры – линия, квадрат, круг, диагональ, которые помогают организовать и систематизировать движения. Использование многоплановости в сложных рисунках – «практически виртуозная работа, которая требует от хореографа невероятной точности, как в подборе хореографических элементов, так и в способе организации танцевального материала» [8, с. 135].

Значимым компонентом, который использует хореограф при работе над танцевальным фрагментом, принято считать ракурс. Ракурс – это точка зрения из зрительного зала на актеров, танцующих на сцене: анфас, круазе, эффасе. От того, насколько изобретательно хореограф использует ракурсы, зависит богатство или скудость танцевального языка, его содержательность и разнообразие.

Таким образом, у хореографа, работающего в драматическом театре, должно быть широкое мышление, «танцевально-пластическая лексика – предельно простой, но оригинальной, уникальной; владение композицией пространства, искусством мизансценирования – предельно универсальным. Именно поэтому работа поставщика пластики и танца в современном театре всё чаще в настоящее время обозначается уже не как “балетмейстер” или “хореограф”, а вбирает в себя признаки театрального билингвизма профессии – “режиссёр-хореограф”» [2].

Наиболее часто выделяют два основных принципа использования танца в драматическом спектакле:

1) танец предусмотренный, необходимый по ходу действия, обусловленный самим сюжетным рядом (сцены бала, карнавала), например, в пьесах А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся», М. Ю. Лермонтова «Маскарад» и других;

2) танец для раскрытия характера, внутренней сущности героя или передачи чувств, испытываемых в определенный момент развития действия.

Реализация последнего принципа наиболее полно выражена в спектакле Кемеровского областного театра драмы им. А. В. Луначарского по

пьесе Н. В. Гоголя «Женитьба», который был поставлен в рамках Международного театрального проекта «Кузбасс – Финляндия» в сотрудничестве с главным режиссером Театра Черного и Белого в г. Иматра (Финляндия) Камраном Шахмарданом. Премьера спектакля состоялась 29 апреля 2014 года и показала качественную совместную работу режиссера и хореографа (Инга Пузырева), а также великолепный актерский ансамбль. Образы, созданные актерами, отличаются точными пластическими характеристиками, которые отзываются в зрительном зале смехом, смотрятся с напряженным вниманием, сопровождаются всплесками аплодисментов.

Купеческая дочь Агафья Тихоновна (актриса Наталья Амзинская) смешна и прекрасна в своей безграничной наивности. В пышном платье, словно пирожное, она постоянно суетится, поворачивается вокруг себя. Ее суматошные пробеги в глубине сцены надолго запоминаются зрителю.

Колоритны движения Арины Пантелеймоновны (народная артистка РФ Лидия Цуканова). Она остра на язык, а ее движения подчеркивают решимость в достижении цели – выдать замуж племянницу.

Фёкла Ивановна (актриса Наталья Юдина) все танцевальные проходки делает осторожными, используя синкопирование движений, что контрастирует с ее речевой характеристикой.

Одновременно смешон, очарователен, нелеп и драматичен Подколесин (актер Александр Измайлов). Начало второго акта спектакля переносит нас в фантазии героя, где он танцует со своими эфемерными избранницами, фигуры которых расположились подобно статуям в разных позах на больших садовых пьедесталах. Словно богини, которые олицетворяют женское очарование, они вступают в кокетливый танец с Подколесиным. А он, то вальсируя, то выделявая «кабриоли» и «пируэты», стремительно перемещается по сцене по сложной траектории, его танец говорит зрителю о смятении и уходе от реальности.

Бесом «крутится» по всей сцене деятельный, авантюрный Кочкарев (актер Михаил Быков), он человек без сомнений и раздумий, который лучше всех знает, что кому надо. Он поучает, понукает и распоряжается. Кочкарев, словно жесткая пружина, подгоняющий кнут, торопящий события к развязке.

Один за другим на сцене появляются женихи, каждый из которых проходит вереницу дверей (сценографическое решение – Валерий Полуновский) в танцевальном рисунке, где проявляются черты характера, раскрывающиеся с определенной последовательностью. Знакомая с «женихами», списанными с карикатур, с измененными эмоциями и абсурдным набором ценностей, зритель понимает, что они безмерно несчастны. Порицает воображение Никанор Иванович Анучкин (заслуженный артист РФ Виктор Мирошниченко), бредящий высшим обществом, которого он никогда не видывал и с которым у него никогда не будет ничего общего. Чуть не до слез жалок и трогателен старый галантный ухажер Балтазар Балтазарыч Жевакин (народный артист РФ Евгений Шокин). То и дело проверяет добротность невесты недвижимо угрожаясь весомых достоинств жених Иван Павлович по фамилии Яичница (заслуженный артист РФ Олег Кухарев).

Интересен и «танец женихов», который позволяет зрителю увидеть характер каждого из них. Начинает танцевальный фрагмент Жевакин, который, нелепо поднимая ноги, двигаясь и качаясь, как на корабле, задает тон хореографическому диалогу. Военная выправка и энергия, резкие повороты и строевой шаг в движениях Анучкина дают возможность зрителю погрузиться в атмосферу военного плаца. Медленные и степенные движения Яичницы, которые контрастируют по темпоритму с музыкальным сопровождением, подчеркивают всю его «важность и значимость».

Танец Дуняши (актриса Дарья Мартышина), который она исполняет, вынося свадебное платье Агафьи Тихоновны, стремителен, смешон и эклектичен. В нем соединены элементы историко-бытовой хореографии и русского народного танца, используются вальсовый шаг и «ковырялочка», вращения и пантомима, пластика и бытовые движения, что позволяет подчеркнуть комичность происходящего на сцене.

Знакомство зрителя с гоголевским Петербургом, который является в кемеровском спектакле полноценным героем, с его атмосферой, ежедневной жизнью происходит и через танцевальные фрагменты-зарисовки. Каждый из них раскрывает быт и нравы общества, дает возможность увидеть прогуливающихся по бесчисленным улочкам, проспектам и набережным горожан. Получается

сложная многогранность, которая впитывается зрителем, наполняя яркими образами, воплощающимися дух времени. Фрагменты построены по принципу мультиплицирования, в котором зритель боится что-то упустить из виду, но понимает, что всё рассмотреть не удастся.

В заключение отметим, что танцевальные фрагменты в драматическом спектакле должны быть органично связаны друг с другом, последую-

щий должен вытекать из предыдущего, дополнять и развивать его. Длительность, напряженность и насыщенность действия танцевального фрагмента должны подчиняться основному замыслу спектакля. Хореограф, работающий над постановкой танца в спектакле, не только излагает сюжет (или его часть) языком танца, но осуществляет поиск решения этого сюжета в конфликте героев, в развитии действия.

Литература

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2012. – 196 с.
2. Зыков А. И. Театральный «билингвизм» профессии режиссёра пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по мат-лам Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 31–39.
3. Зыков А. И. Современный танец: учеб. пособ. для студентов театр. вузов. – М.: Планета музыки, 2019. – 344 с.
4. Лещинский А. А. Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2011. – 29 с.
5. Меланьин А. А. Методы анализа танцевального движения: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 233 с.
6. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 375 с.
7. Пузырёва И. А. Пластическое воспитание (танец в драматическом театре): учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 82 с.
8. Пузырёва И. А. Соотношение драматической и танцевальной партитур в спектакле (из опыта постановок в Кемеровском областном театре драмы) // Итоги науч. исслед.: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. – М.: РИО ЕФИР, 2015. – С. 192–197.
9. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. – М.: АСТ, 2018. – 672 с.

References

1. Babich N.F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX-XXI vekov: dis. kand. iskusstvovedeniya* [Music in the plastic theater of the turn of the XX-XXI centuries. Diss. PhD in Art history]. Rostov-on-Don, 2012. 196 p. (In Russ.).
2. Zikov A.I. *Teatral'nyy "bilingvizm" professii rezhissera plastiki i tantsa* [Theatrical "bilingualism" of the profession of the director of plastics and dance]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva i ispolnitel'skoy interpretatsii: sb. st. po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu* [Problems of artistic creativity and performing interpretation. A collection of articles based on materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky]. Saratov, Saratov State Conservatoire Publ., 2015, pp. 31-39. (In Russ.).
3. Zikov A.I. *Sovremennyy tanets* [Modern dance]. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2019. 344 p. (In Russ.).
4. Leshchinskiy A.A. *Tanets v sisteme professional'nogo stanovleniya aktera dramaticheskogo teatra v Rossii: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya* [Dance in the system of professional formation of an actor in a drama theater in Russia. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. Moscow, 2011. 29 p. (In Russ.).
5. Melanyin A.A. *Metody analiza tantseval'nogo dvizheniya: dis. kand. iskusstvovedeniya* [Methods of analysis of dance movement. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]. Moscow, 2010. 233 p. (In Russ.).
6. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tantse i baletakh* [Letters about dance and ballets]. Leningrad; Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 375 p. (In Russ.).
7. Puzyreva I.A. *Plasticheskoye vospitaniye (tanets v dramaticheskoy teatre)* [Plastic Education (dance in a drama theater)]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2012. 82 p. (In Russ.).
8. Puzyreva I.A. *Sootnosheniye dramaticheskoy i tantseval'noy partitury v spektakle (iz opyta postanovok v Kemerovskom oblastnom teatre dramy)* [The ratio of dramatic and dance scores in the performance (from the experience of performances in the Kemerovo Regional Drama Theater)]. *Itoги nauchnykh issledovaniy: sb. st. mezhhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Results of scientific research. A collection of articles of the International Scientific and Practical Conference]. Moscow, RIO EFIR Publ., 2015, pp. 192-197. (In Russ.).
9. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy* [Actor's work on himself]. Moscow, AST Publ., 2018. 672 p. (In Russ.).

УДК 792

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКАЛИЗАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

Осеева Юлия Андреевна, аспирант Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: julsing@mail.ru

В статье исследуется феномен музыкализации драматического театра, значение понятия рассматривается в широком историческом контексте, фиксируется процесс эволюции терминологии и ее значений. Была предпринята попытка разобрать сходства и различия понятий «звук», «шум», «музыка».

Совершен обзор русскоязычной литературы XX века, освещающей данную проблематику, переводных изданий, доступных российскому читателю, и крупнейших англоязычных исследований новейшего времени. В числе обзореваемых авторов Н. А. Таршис, О. Н. Мальцева, Х. Гёббельс, Х.-Т. Леман, Р. Браун, Д. Розмен. Это позволило увидеть, что рассматриваемые процессы XXI века являются продолжением того, что возникло еще в XX веке, **обнаружить, когда и как зарождались особенности** сегодняшнего театра. Предпринят первый шаг по сближению терминологического поля российской и европейской научной мысли о театре.

Результатом исследования стало сопоставление различных признаков и свойств актуальной театральной тенденции (музыкальности), как ее понимают разные теоретики: как распад музыкальной структуры на составляющие, каждая из которых становится отдельным и сущностным элементом в системе спектакля. Таким элементом может становиться звук и голос, композиция и характеристики отдельно взятого жанра, музыкальность литературного материала, предметы и актеры, которые исполняют роли музыкальных инструментов, шумы, входящие в звуковой ландшафт спектакля.

Ключевые слова: музыкализация театра, звуковой ландшафт, звуковая партитура, музыкальная структура, акустическое присутствие, акустическая сцена.

MUSICALITY AND MUSICALIZATION OF THE THEATRE – THE HISTORY OF RESEASCH

Oseeva Yuliya Andreevna, Postgraduate of Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: julsing@mail.ru

The article examines the phenomenon of musicalization of the drama theater; the concept is reviewed within the wide historical context; the process of terminology evolution is being traced. Similarities and differences of such concepts as “sound,” “noise,” and “music” are established in a Russian publication for the first time.

The literature review on the relevant issue among the Russian-language publications of the 20th century as well as among translated-into-Russian texts and English-language texts of contemporary times is undertaken. Among reviewed studies are books of such authors as N.A. Tarshis, O.N. Maltseva, H. Goebbels, H.-T. Lehmann, R. Brown, and D. Roesman. The review allowed to display that processes of the 21st century are a logical extension of those appeared in the 20th century, and to bring to light when and how specific aspects of the contemporary theater have been generated. The first step to the resemblance of the Russian and European terminological thoughts of theatrical studies is undertaken.

The result is the comparison of the different features and capabilities of the current theatre tendency (regarding musicality) as it comprehended and interpreted by different theoreticians: as decomposition of

musical structure to the components, either of which becomes individual and essential element in the system of the performance. Sound and voice, composition and features of the specific genre, musicality of the literary material, things and actors, who play roles of musical instruments, and noises, which are included into the soundscape of the performance – all that can become such an element.

Keywords: musicality theatre, soundscape, aural scenography, musical structure, acoustic presence, acoustic scene.

Термины «музыкальность», «музыкализация», «звуковой ландшафт», «звуковая и шумовая партитуры» уже не меньше десятилетия плотно входят в словарь исследователей драматического театра, но до сих пор не являются проясненными достаточно, чтобы говорить о едином терминологическом поле. В англоязычной литературе активно используются такие категории, как *musicality*, *soundscape*, *theatre noise*. В условиях активного развития звуковой сферы, особо значимой и существенной категории в современном театре, кажется важным и возможным рассмотреть историю возникновения терминологии и присваиваемые ей значения, а затем, на этом материале, систематизировать способы присутствия разных видов музыкальности в театре.

Оговорим, что в данной статье речь пойдет о территории театра, традиционно определяемого как драматический, – в противовес музыкальному и танцевальному. Активная музыкализация драмтеатра размывает эти границы – данное явление замечено не только теоретиками драматического искусства, но и коллегами-музыковедами. В статье «Феномен нового музыкального театра» В. В. Тарнопольский, опираясь на труды Р. Голдберг, Х.-Т. Лемана и Х. Гёббельса, сформулировал следующий тезис: «По существу, каждое произведение нового музыкального театра представляет собой индивидуальный жанровый проект, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра» [5, с. 26].

На протяжении многих лет в русскоязычной литературе единственной крупной работой по данной теме оставалась книга Н. А. Таршис «Музыка драматического спектакля», в которой она рассматривает изменение роли музыки с позиций историзма, неразрывно связывая этот процесс с изменением понятия «действие»: от «организации архитектуры целого» [6, с. 26] в раннем

творчестве Станиславского; музыки Ильи Саца в студии на Поварской, которая «словно отдельный... персонаж, вступает в действие и вносит в него свою ноту» [6, с. 29], а затем берет на себя роль «объективной, иногда глухой к устремлениям героя силы» [6, с. 35] и «звуковой декорации» [6, с. 36] в постановках Мейерхольда по неподвижному театру Метерлинка к «отчуждению происходящих событий» [6, с. 50] и «функции действия» [6, с. 50] у Брехта. Переходя от повлиявшего на творчество Ю. Любимова Брехта к самому режиссеру, Н. А. Таршис анализирует несколько спектаклей «Таганки» и выделяет следующую тенденцию: «хоровое начало ...развилось, драматизировалось, обрело большое значение для всего хода действия» [6, с. 54], хор Любимова автор определяет как «особую форму существования реальных героев спектакля, а никак не безличного, чуждого драматизма “хорового начала”» [6, с. 56]. Результатом этого процесса становится обнаруженная режиссером возможность сближения музыки и речи: «Сама песня становилась речью» [6, с. 56] (о спектакле «Мать», 1969). Далее Н. А. Таршис переходит к описанию того, как акустическая партитура спектакля «А зори здесь тихие» (1971) создает драматический конфликт со звуками оркестра: «среди неуставного смеха, визга, мелькающих полотенец, голых ног, веселых, со школьных перемен, песен раздается неожиданный возглас в музыкальной партитуре, будто сорвалась струна в невидимом оркестре, и его диссонансное появление, чужеродность происходящему сию минуту на наших глазах, его трагическая напряженность – драматически красноречивы» [6, с. 57].

Именно во время анализа этого спектакля становится ясно, что здесь термин «музыка» употребляется Н. А. Таршис в более широком значении, нежели исполнение музыкальных произведений, в него заложены и «дополнительные

звуковые краски спектакля, которые, как и все более немногословные диалоги, как непосредственно и музыка, конструируют спектакль» [6, с. 59]. Автор пишет: «Думается, не прав К. Рудницкий, считая, что синтез искусств у Любимова достигается путем лишения суверенной специфики каждого из них, что вместо участия в “многоголосии искусств” здесь “музыка перестает быть музыкой” [4, с. 335]» [6, с. 59]. Полная же цитата Рудницкого звучит так: «Музыка перестает быть музыкой – в звуковой партитуре громкое чавканье болота и вой бомб существуют наравне с мелодией песни и с внезапными мрачными, траурными звучаниями, которым никаких житейских аналогий не подберешь и не сыщешь» [4, с. 335]. В словах критика есть не только мысль о том, что в «синтезе искусств» Любимова музыка потеряла свою отдельность и идентичность, но что само понятие «музыки» меняется, когда звуки, отдельные и разрозненные, становятся столь же значимыми, сколь и звуки организованные. Рудницкий пишет о том, что в спектакле все искусства оказались «разобраны на составные части ... и уже в этом новом качестве – в качестве собственно театральных приемов – пущены в ход и в дело» [4, с. 335]. То есть авторы фиксируют один и тот же процесс, но расходятся в его оценке: если для Рудницкого возможность звука «играть в спектакле Любимова заодно и вместе с его актерами» [4, с. 335] означает его переход из сферы музыкального в сферу театрального искусства, то для Таршис весь спектр музыкальной партитуры является важным элементом «целостной структуры спектакля» [6, с. 61], если она «организована в осмысленную систему» [6, с. 59] и «вступает с действием в разнообразные контрапунктные соотношения» [6, с. 61]. **Согласно ее мысли, музыка, даже разложенная на элементы, сохраняет свою суверенность и возможность вступать в диалог с действием.**

Анализируя спектакль А. В. Эфроса «Ромео и Джульетта» (1970, композитор О. Каравайчук), Н. А. Таршис развивает свою мысль об организованной музыкальной системе: «Слово, музыка Олега Каравайчука, шумы здесь не иллюстрируют друг друга, а составляют единство, выполняя свою роль в организации общего звучания спек-

такля, в раскрытии его главной мысли. Все три ряда звуковой партитуры спектакля пригнаны друг к другу, зависимы друг от друга» [6, с. 74].

Кроме собственно функций и роли музыки в драматическом спектакле, в статье «О “музыкальном реализме” Мейерхольда» автор говорит о том, что еще Мейерхольд подчинил драматическое искусство законам музыкальной композиции» [6, с. 114]: это решение рождалось из того, что режиссер искал собственную, не текстовую драматургию спектакля, «слышал» ее в литературном материале.

В исследованиях начала XXI века появляются уже такие выводы: «Не что иное, как музыкальная организация драматического спектакля, сегодня гарантирует “свет и выход”» [6, с. 159], а в последней в сборнике статье Н. А. Таршис фиксирует возросшую востребованность музыки театром: «Драматический театр все более готов к максимально значительной роли музыки» [6, с. 163] и **определяет эту роль как «крепёж действия»**, признавая, что именно музыка формирует сценический текст как «синтез, созданный на музыкальном фундаменте, переводящий драму в метафизическую плоскость» [6, с. 163].

Способность музыки конструктивно участвовать в действии, ее непосредственное влияние на отдельно взятые элементы структуры спектакля, «содержательное участие музыки в композиции, концепции конфликта, героя, жанра постановки, в достижении катарсиса» [6, с. 13], – все это и о современном театре. Книга Н. А. Таршис – важный источник, описывающий процесс изменения роли и функции музыки в историческом контексте, а также легитимизирующий с позиций историзма появление «акустической сцены» – термин Гёббельса, – которая включает в себя шумовую и голосовую партитуру.

В работе О. Н. Мальцевой «Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)» возникает отдельное направление исследования – «музыка и другие неречевые звуки» как материал спектакля и как особенность средств режиссерского языка [3]. Книга была опубликована в 2013 году, как и знаменитая работа немецкого театроведа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр», в которой музыкализация определяется как знак постдраматического

театра (мы не будем вступать в дискуссию относительно атрибутирования театра как постдраматического, сейчас важно отразить нарастание интереса к музыкальности драматического (в значении не-музыкального) театра). Одноименный раздел начинается с упоминания доклада Э. Варопулу «Музыкализация театральных знаков», прочитанного в 1998 году. Действительно, разработка термина «музыкализация» началась европейскими театроведами в конце 1990-х годов, и с тех пор количество исследований в иноязычном поле только нарастало. Леман не дает определения музыкализации, но описывает ее признаки:

1. Возникновение отдельной звуковой семиотики: полифонии речевых, музыкальных и голосовых особенностей, создающих новые звуковые сочетания.

2. Музыкализация голосов и звуков – изменение отдельных качеств естественного тона.

3. Новые принципы взаимодействия текста с музыкальным и вокальным материалом – не линейное движение звуковой партитуры, а «одновременное наложение друг на друга разных звуковых миров» [2, с. 149].

4. Тишина (пауза), выступающая как музыка.

5. Предметы, которые «служат музыкальными инструментами и взаимодействуют с человеческими телами, чтобы создавать музыку» [2, с. 150].

В 2015 году на русском языке вышла книга композитора и режиссера Х. Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре». Автор дает перечень признаков эстетики отсутствия, среди которых – «отделение голоса от тела исполнителя и отделение звука от инструмента» [1, с. 21]. Речь идет о лишении голосов свойственной им телесности посредством микрофонов или «множеством голосов, которые не позволяли читателю положиться на ясно очерченные фигуры и роли» [1, с. 95]. Этот же прием реализуется «при прослушивании, которое не знает источника голоса и не видит его ... слушатели могут, по крайней мере, попытаться воспринять бестелесные звуки чисто акустически, музыкально, инструментально» [1, с. 93]. Стремление отделить звук от его источника, с одной стороны, является способом

режиссера вызвать «драму восприятия», с другой – вернуть звукам их суверенное звучание, не ограниченное зрительское восприятие и, как следствие, значение. То есть дать элементарным частицам музыки – звукам – их собственное уникальное место в сценическом тексте.

Гёббельс пишет о конфронтации выразительных средств, которая возникает в ситуации отсутствия привычного синтеза, в таком театре искусства не соединяются в синтетическое произведение, они конфронтруют друг с другом и со зрительскими ожиданиями. Акустическое присутствие становится важным элементом не только для работ самого Гёббельса, но и для определения границ новой эстетики. «Может быть, важнее всего мне даже не сценическое “отсутствие”, а скорее смещение акцентов в том, что на сцене присутствует, от визуального к акустическому» [1, с. 10].

Если понимать спектакль как синтез искусств, то, по Гёббельсу, этот синтез возникает через сопряженное существование искусств, ни одно из которых не исполняет вспомогательную функцию: «де-синхронизация того, что мы видим, и того, что мы слышим, разделение акустического и визуального сценического пространства» [1, с. 21].

Еще одним признаком эстетики отсутствия может быть «отказ от любого драматического действия» [1, с. 18], который, следуя исторической логике развития, по Н. А. Таршис, может означать лишь возникновение действия иного типа. «Музыкальный материал – в его историчности – должен “воздействовать”, а не символически замещать собою воздействие, то есть быть самим собой» [1, с. 225]. То есть звучание музыкального материала, при отсутствии иного драматического действия, может становиться им.

Рефреном через все тексты Гёббельса проходит следующая мысль: музыка спектакля выстраивается из звуковых, акустических элементов. К каковым он относит и голоса, которые стремится лишить телесности, отстранив от исполнителей, и текст, когда обнаруженная в нем собственная структура реализуется музыкальным способом: «Моя композиторская работа в рамках постановки *Бергхауз* заключалась главным об-

разом в том, чтобы весь текст... обследовать на предмет его поэтических внутренних структур и с помощью компьютера сделать эти структуры видимыми в графическом воплощении текста – простой разбивкой строк на месте знаков препинания, выделением повторов и перечислений и т. д. Созвучно словам Бюхнера о том, что “каждая запятая – сабельный удар, каждая точка – отсеченная голова”, я постарался потом сделать пунктуацию слышимой» [1, с. 201].

Как можно увидеть на примере даже той немногочисленной литературы, что есть в русскоязычном поле, терминологии действительно не хватает определенности. Попробуем определить дефиниции ключевых понятий, опираясь на зарубежные исследования экспертов в этой сфере.

В 2005 году вышла статья профессора Росса Брауна «Звуковой ландшафт театра, или хватит шума», в которой он подробно рассматривает значение слов «звук» и «шум» в различных культурных традициях и дальше – как они менялись вплоть до XX века. Браун приходит к тому, что «шум» (noise) в современном театре потерял свой привычный смысл (все, что мешает системе знаков), стал учитываться создателями спектаклей и входить в звуковую партитуру театра. По мысли автора, это говорит о расшатывании оппозиции знак (signal) / шум (noise) и **включении в театральную ткань любых, даже непредусмотренных звуков, с одной стороны, а с другой – о стремлении визуального и аудиального восприятий уравниваться в правах.**

Обобщая выводы, Браун пишет: «Мы используем слова “звук” (sound) и музыка (music) как взаимозаменяемые с точки зрения их драматургической функции. И все же термин “звуковой ландшафт” (soundscape), как и просто ландшафт (landscape) **включает в себя все особенности окружающей среды – то есть является акустической сценографией**» [7, p. 109].

В 2010 году Дэвид Рознер публикует статью «Музыкальность как новая парадигма для театра: своего рода манифест», в которой с самого начала формулирует: «Предметом моей статьи являются не только различные виды использования музыки в театре, но и более широкий спектр разработок, в которых музыкальные принципы

применяются в качестве выразительных средств театра и – временами – наоборот, процесс “театрализации” создания музыки. У музыкальности в театре есть потенциал – как способа мышления, принципа работы или типа восприятия – выступить катализатором между театром и музыкой» [8, p. 294]. **То есть автор определяет музыкальность (musicality) театра как то, что находится на территории между искусством драматическим и музыкальным.** Что совпадает с выводами Тарнопольского о принципиальной жанровой и родовой неопределенности сценического произведения, обладающего этой особенностью.

В 2011 году Линн Кендрик и Дэвид Рознер публикуют сборник статей «Шум театра: звуки перформанса», в который вошли исследования самых современных на тот момент процессов в области театрального звукового ландшафта. С момента выхода этой книги количество текстов, посвященных музыкализации театра и разным ее аспектам, только росло. Терминология была выработана, не хватало лишь крупного текста, описывающего развитие и изменение роли музыки с исторической точки зрения. Такой работой становится большое историческое исследование «Музыкальность в театре: музыка как модель, метод и метафора в создании спектакля», опубликованное в 2014 году, в котором, опираясь на модели театра Аппиа, Мейерхольда и Арто, Дэвид Рознер сформулировал изначальные принципы взаимодействия музыки и драмы, а затем, анализируя работы современных режиссеров (Уилсона, Марталера, Гёббельса, Адашинского, Остермайера и других), определил, как они были переосмыслены в актуальном театре:

1. Музыка как «внутренняя суть»: не передаваемое никакими иными средствами содержание спектакля.

2. Организация спектакля по законам музыкальной композиции.

3. Отдельно существующая музыкальность звука, голоса и шума, которые вступают в драматические отношения с другими элементами спектакля, являются в спектакле объектами.

4. Музыкальность, заложенная в пьесу.

5. Организация спектакля по законам музыкального жанра (джаза).

6. Организация спектакля как концерта.

7. Современный процесс семплирования как сущность драматургии спектакля.

8. Ведущая роль понятий «хора» и «ансамбля» в формировании театральной практики [9, p. 233].

Описанные Рознером процессы, несмотря на разницу материала, во многом совпадают с выводами, сделанными Н. А. Таршис еще во время первой публикации ее книги. Так что в части

исторического контекста европейское театроведение догнало российское. Но работ, посвященных сближению музыки и театра, на отечественной почве пока неизмеримо меньше. Процесс музыкализации, как, в свое время, и кинофикации, и циркизации, и визуализации театрального искусства происходит у нас на глазах, и это значит, что тема требует дальнейшего всестороннего исследования.

Литература

1. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. – М.: Театр и его дневник, 2015. – 271 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 311 с.
3. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
4. Рудницкий К. Спектакли разных лет. – М.: Искусство, 1974. – 343 с.
5. Тарнопольский В. В. Феномен нового музыкального театра [Электронный ресурс] // Журн. О-ва теории музыки. – 2015. – № 4 (12). – С. 25–34. – URL: <http://journal-otmroo.ru/node/113> (дата обращения: 17.01.2019).
6. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля: сб. ст. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2010. – 163 с.
7. Brown R. The theatre Soundscape and the end of the Noise // *Performance research: a journal of the performing arts*. – 2005. – Vol. 10, № 4. – P. 105–119.
8. Roesner D. Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto // *Studies in musical theatre*. – 2010. – Vol. 4, № 3. – P. 293–306.
9. Roesner D. Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making. – Farnham: Ashgate, 2014. – 305 p.

References

1. Goebbels Kh. *Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre [Aesthetics of Absence. Texts on Theatre]*. Moscow, Theatre and his diary. 271 p. (In Russ.).
2. Lemann Kh.-T. *Postdramaticheskij teatr [Postdramatic theatre]*. Moscow, ABCDesign Publ. 311 p. (In Russ.).
3. Maltseva O.N. *Teatr Eymuntasa Nyakroshyusa (Poetika) [Eimuntas Nekrosius's theatre. (Poetics)]*. Moscow, New literature review Publ. 304 p. (In Russ.).
4. Rudnitskiy K. *Spektakli raznykh let [Performances of different years]*. Moscow, Art Publ., 1974. 343 p. (In Russ.).
5. Tarnopolskiy V.V. Fenomen novogo muzykal'nogo teatra [The Phenomenon of New Musical Theater]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of music theory]*, 2015, no. 4 (12), pp. 25-34. (In Russ.). Available at: <http://journal-otmroo.ru/node/113> (accessed 17.01.2019).
6. Tarshis N.A. *Muzyka dramaticheskogo spektaklya: sbornik statey [Music of a dramatic play: collection of articles]*. St. Petersburg, Russian State Institute of Performing Arts Publ., 2010. 163 p. (In Russ.).
7. Brown R. The theatre soundscape and the end of the noise. *Performance research: a journal of the performing arts*, 2005, vol. 10:4, pp. 105-119. (In Engl.).
8. Roesner D. Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto. *Studies in musical theatre*, 2010, vol. 4, no. 3, pp. 293-306. (In Engl.).
9. Roesner D. *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*. Farnham, Ashgate Publ., 2014. 305 p. (In Engl.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378-056.2

КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ: ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДОСТУПНОЙ СРЕДЫ ДЛЯ ЛИЦ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

Боброва Елена Ивановна, кандидат педагогических наук, директор научной библиотеки, доцент кафедры технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: library@kemguki.ru

Кащеева Ирина Александровна, заместитель директора научной библиотеки, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: libchzpi@kemguki.ru

Изменения в российском законодательстве, касающиеся создания доступной среды в высших образовательных учреждениях, предполагают обеспечение равных условий для освоения образовательных программ, приспособленных к специальным потребностям лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ).

Описан ряд мероприятий института культуры по созданию безбарьерной физической и образовательной среды: подготовка адаптированных профессиональных образовательных программ, организация повышения квалификации и инструктаж научно-педагогических работников и сотрудников вуза, размещение элементов ориентации и навигации в архитектурном пространстве вуза, доступ к специальным учебным местам по каждому виду нарушений здоровья.

Рассмотрены направления организации доступной среды для лиц с ограниченными возможностями здоровья в научной библиотеке: специализированные технические средства (тифлофлешплеер, ручной видеувеличитель для чтения, портативная информационная индукционная система).

Изложен опыт применения адаптированных электронных информационных ресурсов для лиц с ограниченными возможностями здоровья по зрению в электронно-библиотечных системах «Университетская библиотека online» и «Лань» (мобильное приложение со специальным сервисом для незрячих).

Приведены результаты анкетирования обучающихся и научно-педагогических работников на предмет общей культуры восприятия перемен во внутреннем и внешнем пространстве вуза, изменений в информационном, техническом обеспечении научной библиотеки.

Сделаны выводы, что условия навигации в архитектурном пространстве вуза, техническое оснащение отвечают современным требованиям организации доступной среды, но необходимо постоянное их совершенствование, а также сформулированы условия создания соответствующего психологического климата для комфортного обучения людей с ограниченными возможностями здоровья.

Ключевые слова: доступная среда, безбарьерная среда, комфортная среда, адаптированные электронные информационные ресурсы, специализированные технические средства, инвалиды, лица с ограниченными возможностями здоровья, государственный институт культуры, научная библиотека.

KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE: ENSURING AN ACCESSIBLE ENVIRONMENT FOR PERSONS WITH DISABILITIES

Bobrova Elena Ivanovna, PhD in Pedagogy, Director of Scientific Library, Associate Professor of Department of Automated Information Processing Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: library@kemguki.ru

Kashcheeva Irina Aleksandrovna, Deputy Director of Scientific Library, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: libchzpi@kemguki.ru

Changes in Russian legislation relating to the creation of an accessible environment in higher educational institutions suggest the provision of equal conditions for the development of educational programs adapted to the special needs of persons with disabilities.

A number of activities of the Institute of Culture to create a barrier-free physical and educational environment are described: the preparation of adapted vocational educational programs, the organization of advanced training and instructing the teaching staff and university staff, the placement of orientation and navigation elements in the architectural space of the university, access to special training places for each health disorders.

The directions of the organization of an accessible environment for persons with disabilities in the scientific library are considered with specialized technical means: type flash player, handheld video enhancer for reading, portable information induction system.

The experience of using the adapted electronic information resources for persons with impaired health by sight in the electronic library systems University Library Online and Lan (a mobile application with a special service for the blind) is presented.

The results of the survey of students and research and teaching staff on the subject of a general culture of perception of changes in the internal and external space of the university, changes in the information and technical support of the scientific library are given.

It was concluded that the conditions of navigation in the architectural space of the university, and the technical equipment meet the modern requirements of the organization of an accessible environment, but their constant improvement is necessary, and the conditions for creating the appropriate psychological climate for comfortable education of people with disabilities are formulated.

Keywords: accessible environment, barrier-free environment, comfortable environment, adapted electronic information resources, specialized technical means, disabled people, people with disabilities, State Institute of Culture, Scientific Library.

Особое внимание организации доступной среды высших образовательных учреждений [2; 3; 5; 7] связано с принятием на федеральном уровне нормативных документов (ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты РФ по вопросам социальной защиты инвалидов в связи с ратификацией Конвенции о правах инвалидов»). Это повлекло за собой внесение изменений в российское законодательство, обязывающее все организации высшего образования до 2030 года создать доступную среду, приспособленную к специальным потребностям инвалидов

и лиц с ОВЗ, обеспечивающую равные с другими условия для освоения образовательных программ, позволяющую лицам с ОВЗ выступать на рынке труда на равных конкурентных началах с другими специалистами, «в свою очередь, это требует максимального учета условий, в которых функционирует образовательная организация высшего образования, что позволит минимизировать затраты на её создание» [6, с. 102].

Об обеспечении независимости инвалидов и повышения их интеграции в жизнь указывалось в статье 3. М. Ахметгалеевой, Н. Н. Григоренко:

«ФГБОУ ВПО “Кемеровский государственный университет культуры и искусств” приступил к осуществлению ряда мероприятий по разным направлениям, среди которых выявление лиц с ОВЗ, определение потребностей, создание безбарьерной физической среды, создание безбарьерной образовательной среды (в том числе, обеспечение функционирования и использования электронной образовательной среды), создание комфортных социально-психологических условий и др.» [1, с. 249].

Деятельность ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» осуществляется в соответствии с «Планом мероприятий по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг образовательных организаций, подведомственных Министерству культуры РФ». В институте разработаны и действуют ряд локальных актов, среди которых: «План мероприятий (“дорожная карта”) по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг ФГБОУ ВО “Кемеровский государственный институт культуры”», положение «Об организации образовательного процесса для обучения инвалидов и лиц с ОВЗ» и др.

В вузе разработаны адаптированные профессиональные образовательные программы по всем направлениям. Организовано планомерное повышение квалификации преподавателей и сотрудников вуза по вопросам обеспечения доступности профессионального образования для инвалидов и лиц с ОВЗ как на базе ЦДПО КемГИК, так и в других вузах Российской Федерации (Российская государственная специализированная академия искусств, Московский государственный психолого-педагогический университет, Челябинский государственный институт культуры, Казанский государственный институт культуры, РЭУ им. Г. В. Плеханова, КемГУ, КО УМЦ культуры и искусств).

Осуществляется ежегодный инструктаж научно-педагогических работников и сотрудников всех структурных подразделений вуза в соответствии с «Инструкцией по работе с инвалидами и лицами с ОВЗ».

Немало внимания уделяется размещению элементов для ориентации и навигации в архитектурном пространстве вуза (информационные на-

клейки, тактильные таблички, светоотражающие ленты и др.) инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, имеющих нарушения опорно-двигательного аппарата (расширенные дверные проемы, пандусы для преодоления дверных порогов, мобильный гусеничный подъемник).

Задача научной библиотеки КемГИК – организовать специальные учебные места для лиц, имеющих нарушения опорно-двигательного аппарата, соматические, неврологические и иные расстройства, нарушения по слуху, зрению.

Для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями, имеющих нарушения по слуху, в библиотеке установлена портативная информационная индукционная система «Исток А2» с аудиовыходом в комплекте с наушниками для слабослышащих посетителей без слухового аппарата.

В 2017 году заключен договор с ГКУК «Кемеровская областная специальная библиотека для незрячих и слабовидящих» об открытии пункта выдачи литературы адаптивных форматов (книги, напечатанные рельефно-точечным шрифтом, «говорящие книги», издания для слабовидящих). В фонд получено порядка 20 наименований книг, набранных рельефно-точечным шрифтом Брайля (ноты, художественная литература), накоплен небольшой практический опыт в работе по заявкам обучающихся с нарушением по зрению, заказы выполняются как из фонда НБ КемГИК, так и из фонда ГКУК «Кемеровская областная специальная библиотека для незрячих и слабовидящих». Обслуживание незрячих обучающихся музыкального факультета выявило необходимость наличия в фонде библиотеки плоскопечатных изданий для преподавателя и идентичных, напечатанных рельефно-точечным шрифтом, – для студентов. Проводятся консультации и оказание помощи по использованию тифлофлешплеера (специальное устройство для чтения «говорящих» книг на флеш-картах) и электронного ручного видеувеличителя.

Для лиц с ограниченными возможностями, имеющих нарушения по зрению, научной библиотекой подготовлен и регулярно обновляется перечень электронных информационно-образовательных ресурсов КемГИК, приспособленных для использования инвалидами и лицами с ограниченными возможностями здоровья по зрению.

Электронно-библиотечная система «Университетская библиотека online», к которой подключен вуз, соответствует требованиям, предъявляемым к реализации процесса обучения лиц с ограниченными возможностями. Кроме функционала изменения размера шрифта, скачиваемые фрагменты в формате pdf содержат подтекстовый слой и могут озвучиваться в программах экранного чтения и загружаться в специализированные устройства для чтения вслух. Также в ЭБС представлена медиатека, которая включает в себя более двух тысяч тематических аудиокниг различных издательств.

В электронно-библиотечной системе «Лань» разработано мобильное приложение со специальным сервисом для незрячих. Встроенный синтезатор речи воспроизводит тексты книг и меню навигации, что делает приложение максимально удобным для незрячих людей. Воспользоваться им бесплатно могут все читатели организаций подписчиков ЭБС «Лань». Цель волонтерской программы «Сделаем книгу доступной для незрячих» – особым образом подготовить текст, обработать учебные издания для корректного воспроизведения книги синтезатором речи. В 2018 году заключено соглашение о предоставлении наряду с pdf. версиями изданий КемГИК версий изданий в формате doc. (docx), а также при наличии в формате epub для преобразования печатного текста в речевой сигнал. Следует отметить, что изданные в КемГИК учебные материалы, в соответствии с требованиями, насыщены визуальным сопровождением, таблицами, схемами, что исключает возможность работы речевого синтезатора. А подготовка адаптированных материалов является затратной как для научно-педагогических работников, так и для вуза.

С целью анализа и повышения эффективности организации доступной среды в КемГИК, в соответствии с предпочтениями пользователей и требованиями современной ситуации, авторами проведен опрос «Обеспечение доступной среды для различных категорий инвалидов или лиц с ОВЗ в КемГИК».

Предметом исследования стало отношение обучающихся, в том числе и лиц с ограниченными возможностями, к переменам в пространстве вуза, появлению новых технических средств и информационных ресурсов, нацеленных на создание доступной среды в вузе.

В опросе приняли участие обучающиеся факультета информационно-библиотечных технологий и факультета социально-культурных технологий.

Исследование проводилось с 25 февраля по 25 апреля 2019 года с использованием метода анкетирования. Было опрошено 62 респондента – студенты 1–2-х курсов – 49 (79 %) и научно-педагогические работники вуза – 2 (3 %), а также сотрудники библиотеки – 11 (18 %).

Для более детальной оценки эффективности деятельности вуза и научной библиотеки по обеспечению доступной среды в КемГИК респондентам было предложено ответить на вопрос: «Заметны ли для вас изменения в интерьерах КемГИК?». Наиболее заметными явились информационные наклейки, тактильные таблички, светоотражающие ленты и др., их наличие упомянули 82 % респондентов. При этом на расширенные дверные проемы обратили внимание лишь 26 % опрошиваемых, что связано, видимо, с непониманием того, что расширенный проем – это двери шириной более 90 см. Пандусы для преодоления дверных порогов на инвалидной коляске и специализированные автоматизированные рабочие места отмечают 34 % респондентов.

Наличие специализированных технических средств в научной библиотеке, таких как тифлофлешплеер, ручной видеувеличитель для чтения, портативная информационная индукционная система указали лишь 18 % респондентов, причем больше половины из них – это сотрудники библиотеки и администрация вуза.

Можно отметить весомые изменения в сфере библиотечно-информационного обслуживания инвалидов и лиц с ОВЗ, так как респонденты обращают внимание на наличие адаптированных информационных ресурсов в КемГИК: о книгах, напечатанных рельефно-точечным шрифтом (Брайля), осведомлены 40 % респондентов, об электронных ресурсах, приспособленных для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями (увеличение шрифта, другие знаки) – 60 %.

Результаты анкетирования позволили сделать следующие выводы:

- наиболее заметны изменения в интерьерах вуза;
- значительное число респондентов (60 %) упомянули изменения в сфере библиотечно-ин-

формационного обеспечения инвалидов, объясняя это возможностями информационно-коммуникационных технологий и доступностью информации в адаптированных форматах, что подтверждает предположение специалистов библиотеки о правильном векторе ее развития;

- наличие специализированных технических средств в научной библиотеке требует дополнительных разъяснений для пользователей.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить следующее.

Уровень общей культуры обучающихся, в том числе и инвалидов или лиц с ОВЗ, в связи с переменами в пространстве вуза, появлением новых технических средств и информационных ресурсов остается на достаточно низком уровне.

По результатам проведенного мини-исследования получена объективная оценка уровня организации доступной среды в КемГИК. Условия работы, техническое оснащение библиотеки отвечают современным требованиям, но постоянное их совершенствование, конечно, необходимо, так же как и работа по разъяснению, осмыслению происходящих перемен.

Основные положения, характеризующие общую культуру, комфортные социально-психологические условия обучения людей с ограниченными возможностями здоровья и требования, предъявляемые к объектам доступной среды, включают:

- возможность для обучающихся инвалидов и лиц с ОВЗ быть полноправными членами общества, максимально возможную независимость от посторонней помощи, для чего формируется микросреда, комфортная не только физически, но и визуально;

- соответствие индивидуальным нуждам каждого обучающегося, что предполагает зрительные, тактильные ощущения, готовность «пойти навстречу» его интересам;

- получение обучающимися психологической помощи от образовательной среды, обеспечивающей комфортные условия для занятий;

- возможность быть и чувствовать себя свободными в отношениях с другими людьми, взрослыми и детьми, чувствовать независимость, автономность – значительные ценности для человека с ограничениями физической подвижности;

- необходимость незатрудненного доступа к элементам среды, свобода выбора решения, в том числе двигательной стратегии, обеспеченность вспомогательным оборудованием.

Жизненное пространство должно представляться как дружелюбное, приспособленное к функционированию в нем инвалидов и лиц с ОВЗ. В целом обучающиеся и научно-педагогические работники с пониманием относятся к происходящим изменениям, а также перспективам дальнейшего развития и совершенствования этих направлений.

Результаты исследования позволят библиотечным специалистам продуктивнее выстраивать взаимоотношения с читателями, определять пути внедрения новых технических средств и информационных ресурсов.

Один из ожидаемых результатов реализации государственной программы «Доступная среда» [4] – увеличение доли инвалидов, положительно оценивающих отношение населения к их проблемам. Мероприятия, проводимые в Кемеровском государственном институте культуры, будут, несомненно, способствовать достижению этих результатов.

Литература

1. Ахметгалиева З. М., Григоренко Н. Н. Создание условий безбарьерной среды в ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств»: проблемы и перспективы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 30. – С. 247–251.
2. Белова Ю. А., Мирошников В. В. Средовой фактор комплексной адаптации студентов с ограниченными возможностями по здоровью в условиях вуза // Дизайн-образование: проблемы и перспективы: сб. науч. тр. – Краснодар, 2016. – С. 26–31.
3. Благиных Е. А. Формирование доступной среды в вузе для лиц с ограниченными возможностями здоровья // Социальное развитие современного российского общества: достижения, проблемы, перспективы: сб. науч. тр. – Новокузнецк, 2017. – С. 37–41.
4. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Доступная среда» [Электронный ресурс]: Постановление Правительства РФ от 29.03.2019 № 363 // Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201904080016>.

5. Патраков Э. В., Токарская Л. В., Гушин О. В. Доступная образовательная среда как фактор социальной ответственности вуза [Электронный ресурс]: моногр. – Екатеринбург: УрФУ, 2015. – 184 с. – URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=23781512>.
6. Пашканг Н. Н., Федоскина И. В. Разработка проекта повышения доступности объектов и услуг ФГБОУ ВО РГАТУ для инвалидов и лиц с ОВЗ // Вестн. РГАТУ. – 2017. – № 1 (33). – С. 101–107.
7. Терскова С. Г. Формирование доступной образовательной среды в российских вузах: проблемы и перспективы // Реализация Конвенции ООН о правах инвалидов: опыт, проблемы, пути их решения: сб. науч. ст., мат-лов докл. и выступлений Междунар. науч.-практ. конф. / Администрация Кемеров. обл., Уполномоченный по правам человека в Кемеров. обл.; Кемеров. гос. ун-т. – Кемерово, 2017. – С. 136–139.
8. Тихомирова Л. Ф. Отношение студентов к сокурсникам с ограниченными возможностями здоровья как условие формирования доступной среды вуза // Экономика и управление: проблемы, решения. – 2019. – Т. 1. – № 2. – С. 115–122.

References

1. Akhmetgaleeva Z.M., Grigorenko N.N. Sozdanie usloviy bezbar'ernoy sredy v FGBOU VPO "Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv": problemy i perspektivy [Creating a barrier-free environment in Kemerovo State University of Culture and Arts: problems and prospects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 30, pp. 247-251. (In Russ.).
2. Belova Yu.A., Miroshnikov V.V. Sredovoy faktor kompleksnoy adaptatsii studentov s ogranichennymi vozmozhnostyami po zdorov'yu v usloviyakh vuza [Environmental factor of complex adaptation of students with disabilities in terms of health at the University]. *Dizayn-obrazovanie: problemy i perspektivy: sbornik nauchnykh trudov* [Design education: problems and prospects. Collection of proceedings]. Krasnodar, 2016, pp. 26-31. (In Russ.).
3. Blaginykh E.A. Formirovanie dostupnoy sredy v vuze dlya lits s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Formation of accessible environment in the University for persons with disabilities]. *Sotsial'noe razvitie sovremennoy rossiyskoy obshchestva: dostizheniya, problemy, perspektivy: sbornik nauchnykh trudov* [Social development of modern Russian society: achievements, problems, prospects. Collection of proceedings]. Novokuznetsk, 2017, pp. 37-41. (In Russ.).
4. Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii "Dostupnaya sreda": Postanovlenie Pravitelstva RF ot 29.03.2019 № 363 [About the approval of the state program of the Russian Federation "Available environment". Decree of the Government of the Russian Federation from 29.03.2009 № 363]. *Ofitsial'nyy internet-portal pravovoy informatsii* [Official Internet portal of legal information]. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201904080016>.
5. Patrakov E.V., Tokarskaya L.V., Gushchin O.V. Dostupnaya obrazovatel'naya sreda kak faktor sotsial'noy otvetstvennosti vuza: monografiya [Accessible educational environment as a factor of social responsibility of the University. Monograph]. Ekaterinburg, UrFU Publ., 2015. 184 p. (In Russ.). Available at: <http://elibrary.ru/item.asp?id=23781512>.
6. Pashkang N.N., Fedoskina I.V. Razrabotka proekta povysheniya dostupnosti ob'ektov i uslug FGBOU VO RGATU dlya invalidov i lits s OVZ [The development of the project improve the accessibility of facilities and services of the RGATU for disabled persons and persons with disabilities]. *Vestnik RGATU* [Bulletin of the Ryazan State Agrotechnological University named after P.A. Kostychev]. Ryazan, 2017, no. 1 (33), pp. 101-107. (In Russ.).
7. Terskova S.G. Formirovanie dostupnoy obrazovatel'noy sredy v rossiyskikh vuzakh: problemy i perspektivy [Formation of accessible educational environment in Russian universities: problems and prospects]. *Realizatsiya Konventsii OON o pravakh invalidov: opyt, problemy, puti ikh resheniya: sbornik nauchnykh statey, materialov dokladov i vystupleniy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Implementation of the UN Convention on the rights of persons with disabilities: experience, problems, solutions. Collection of scientific articles, reports and presentations of the international scientific and practical conference]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2017, pp. 136-139. (In Russ.).
8. Tikhomirova L.F. Otnoshenie studentov k sokursnikam s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya kak uslovie formirovaniya dostupnoy sredy vuza [The attitude of students to fellow students with disabilities as a condition for the formation of an accessible environment of the University]. *Ekonomika i upravlenie: problemy, resheniya* [Economics and management: problems, solutions]. Moscow, 2019, vol. 1, no. 2, pp. 115-122. (In Russ.).

УДК 371

ФИЗИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ И ФОРМИРОВАНИЯ ЗДОРОВОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ

Урусов Геннадий Кузьмич, старший преподаватель кафедры физвоспитания, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Черных Марина Игоревна, преподаватель кафедры физвоспитания, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: marishka1386@mail.ru

В статье актуализируется проблематика изучения отношения студентов к процессу физического воспитания на начальном этапе обучения в вузе. Авторы акцентируют внимание на определяющей роли физического воспитания студентов в формировании у них мотивации к занятиям физической культурой и здоровому образу жизни.

Проблема также раскрывается с позиций физической культуры личности. Физическая культура – это часть общечеловеческой культуры, которая представляет собой вид социальной деятельности, социальной практики, а это значит, что общество признаёт такую деятельность полезной и необходимой для человека и создаёт условия для её развития.

Показателями состояния физической культуры в обществе и государстве в целом являются: совокупность материальных и духовных ценностей, созданных для физического совершенствования людей, уровень их здоровья и физического развития, степень использования физических упражнений в сфере воспитания подрастающего поколения.

Однако во всем мире отмечается снижение статуса физической культуры в воспитательно-образовательном процессе обучающихся, ухудшение образовательных программ со стороны государственного и образовательного руководства, уменьшается количество занятий физической культуры в учебных планах либо они заменяются курсами по выбору, либо просто факультативом. Физическая культура считается не столь важным предметом, как, например, история или философия и др. В данном случае возникает непонимание цели и роли физической культуры в общем процессе, направленном на воспитание гармонично развитой личности, стремящейся к умственному, нравственному и физическому совершенству. Недооценивается роль двигательной активности в профилактике и снижении уровня различных заболеваний.

В статье анализируются результаты опроса студентов с целью определения их отношения к процессу физического воспитания и самовоспитания.

Ключевые слова: физическое воспитание, здоровый образ жизни, студенты вуза, мотивация, отношение к физической культуре и спорту.

PHYSICAL EDUCATION AS A FACTOR OF PERSONALITY DEVELOPMENT AND HEALTHY LIFESTYLE FORMATION

Urusov Gennadiy Kuzmich, Sr Instructor of Department of Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: urusovgk@rambler.ru

Chernykh Marina Igorevna, Instructor of Department of Physical Education, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: marishka1386@mail.ru

The article focuses on the problems of studying the relationship of students to the process of physical education at the initial stage of education at the university. The author considers this problem in the context of the decisive role of physical education of students in the formation of their motivation to engage in physical culture and a healthy lifestyle.

The problem also reveals from the standpoint of physical culture of the individual. Physical culture is a part of universal culture, which is a type of social activity, social practice, which means that society recognizes such activity as useful and necessary for a person and creates conditions for its development.

Indicators of the state of physical culture in society and the state as a whole are: the totality of material and spiritual values created for the physical improvement of people, their level of health and physical development, the degree of use of physical exercises in the education of the younger generation.

However, throughout the world, there is a decrease in the status of physical culture in the educational process of students, deterioration of educational programs by the state and educational leadership, the number of physical education classes in the curriculum is reduced or replaced by courses of choice, or simply optional. Physical culture is considered as not so important subject as history and philosophy, etc. In this case, there is a misunderstanding the purpose and role of physical culture in the overall process aimed at bringing up a harmoniously developed person, striving for mental, moral and physical perfection. The role of motor activity in the prevention and reduction of various diseases is underestimated.

This article analyzes the results of a survey of students in order to determine their relationship to the process of physical education and self-education.

Keywords: physical education, healthy lifestyle, university students, motivation, attitude to physical culture and sport.

На современном этапе социокультурного развития общества человеческий капитал, определяемый такими важнейшими составляющими, как потенциал здоровья (формируемый в контексте образа жизни человека) и культура личности в целом (являющаяся совокупным результатом развития различных ее сторон, в том числе и физической культуры личности), опосредует успешную самореализацию личности в социуме, предъявляющем к ней все более и более возрастающие требования. Достаточно широкая часть этих требований, так или иначе, связана с совершенствованием качеств, обуславливающих высокий уровень стрессоустойчивости, работоспособности личности, проявления ее качественно новых возможностей, фундаментом которых выступает индивидуальное здоровье и развитие физических, психических и психофизиологических качеств.

Эскалационная значимость данной проблематики определяет тенденции формирования капитала здоровья и физической культуры личности уже на этапе начальной профессиональной самореализации, то есть на этапе обучения в вузе.

Современный темп жизни студента как будущего профессионала в условиях перехода к информационному сообществу делает роль физического воспитания еще более значимой: сосредоточиться на основном и проявить находчивость, сконцентрироваться и принять точное решение, справиться с силой и действовать в заданном лимите времени – все эти требования современного об-

раза жизни диктуют проявление волевых усилий, развитие способности к быстрой адаптации в изменяющейся среде, мгновенному переключению внимания, его избирательности и умения соотносить его с нужными действиями. Данные качества востребованы сегодня, пути их формирования утверждены педагогической наукой, изучающей процесс физического воспитания, рассматриваемый в качестве фактора развития личности.

Цель физического воспитания – формирование физической культуры личности обучающихся, общекультурных компетенций, способности использовать методы и средства физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности. Критерием эффективности этого процесса является высокий уровень функционального состояния организма, повышение уровня здоровья, физического развития, физической подготовленности и работоспособности, достижение которых становится наиболее эффективным при формировании здорового образа жизни [4].

Задачи физического воспитания:

1. Сохранение и укрепление здоровья обучающихся, содействие правильному формированию и всестороннему развитию организма, поддержание высокой работоспособности на протяжении всего периода обучения.

2. Понимание социальной значимости физической культуры и ее роли в развитии личности и подготовке к профессиональной деятельности.

3. Знание научно-биологических, педагогических и практических основ физической культуры и здорового образа жизни.

4. Формирование мотивационно-ценностного отношения к физической культуре, установки на здоровый стиль жизни, физическое совершенствование и самовоспитание привычек к регулярным занятиям физической культурой и спортом [4].

Существуют различные концепции подходов к улучшению организации учебного процесса, предполагающие эффективность образовательных программ с целью повышения уровня физического развития, физической подготовленности обучающихся, формирования у них культуры здоровья, здорового образа жизни [2, с. 35].

Физическая культура и элективные дисциплины по физической культуре и спорту являются базовыми дисциплинами учебного плана бакалавров. Физическая рекреация, физкультурно-спортивная деятельность, оздоровительные мероприятия реализуются в виде физкультурного образования и формирования личности и общекультурных компетенций [3, с. 73].

С помощью знаний, полученных на занятиях по физическому воспитанию, обучающиеся учатся осознавать социальную и профессиональную значимость физической культуры, что предопределяет сформированность ценностного отношения к процессу физического воспитания, установку на сохранение здоровья и ведение здорового образа жизни [3, с. 73].

Анализ научной литературы показал, что на современном этапе развития образования преподавателей вуза волнует проблема низкого уровня двигательной активности обучающихся, недостаточный уровень сформированности их двигательных умений и навыков, физического развития и функционального состояния организма, а также отсутствие знаний о средствах и методах физической культуры в обеспечении здоровья и повышения уровня работоспособности, что и определило выбор темы статьи: «Физическое воспитание как фактор развития личности и формирования здорового образа жизни».

Предметом анализа явилось выявление развивающего потенциала физического воспитания обучающихся в контексте личностного развития.

Цель исследования предполагала обоснование значимости процесса физического воспитания в развитии личности обучающегося и формировании основ здорового образа жизни, в рамках чего осуществлялось определение отношения обучающихся к занятиям физической культурой (как фактору сформированности должного уровня потребностно-мотивационной сферы личности), к физкультурно-спортивной и физкультурно-оздоровительной деятельности.

Были поставлены следующие задачи исследования: выявить показатели отношения обучающихся к физической культуре, физическому воспитанию и здоровому образу жизни в процессе профессиональной подготовки; раскрыть сущность и содержание физической культуры и физического развития личности; выяснить особенности отношения обучающихся к процессу физического воспитания и формирования здорового образа жизни в контексте профессиональной подготовки; найти способы формирования положительного отношения обучающихся к физическому воспитанию и формированию здорового образа жизни.

Считаем необходимым отметить, что среди функций педагога (по физическому воспитанию), определяющих достижение положительной мотивации и отношения к физическому развитию обучающихся и формированию у них установки на здоровый образ жизни, в современном вузе выделяют:

- диагностическую (изучение мотивов и потребностей, выявление необходимых навыков физической подготовки, проведение начальной диагностики и диагностики динамики, сопутствующего мониторинга и анализа соответствия процесса целям и потребностям личности, а также затруднений, ограничений, мониторинг физической деятельности студента и оценка степени удовлетворенности результатами);

- организационно-деятельностную (конструирование пространства индивидуальной и совместной деятельности, проведение установок, формирование групп, команд, постановка задач текущей работы, взаимодействие);

- проективную (проектирование целей в соответствии с возможностями, определение степе-

ней ответственности, разработка проектов программ физического развития и формирования здорового образа жизни студентов).

Такая деятельность педагога по физическому воспитанию в вузе представляет собой ряд последовательных, взаимосвязанных друг с другом ступеней (или этапов). Это такие этапы, как диагностико-мотивационный, проектировочный, реализационный, аналитический. Каждый из этапов отражает свою специфику деятельности преподавателя физического воспитания.

Диагностико-мотивационный этап предполагает развертывание начальных отношений между преподавателем и студентом, раскрывает интересы и потребности обучающегося, его склонности в области физической культуры.

На данном этапе определяется значимость процесса физического воспитания и формирования здорового образа жизни, а также направления интересующей деятельности. В педагогической физкультурно-оздоровительной и спортивной практике накоплено достаточно методического опыта, помогающего педагогу диагностировать необходимые данные и показатели. На этой ступени очень важна атмосфера комфорта, которая впоследствии будет объединять преподавателя и студента во взаимодействии и готовности продолжать данное сотрудничество.

Следующий этап – *проектировочный*. Это этап сбора информации, необходимых материалов исследования потребностно-мотивационной сферы студентов, которые структурируются преподавателем в процессе физического воспитания.

Реализационный этап. На данном этапе осуществляется поиск, исследование, проектирование, накопление и структурирование информации, используемой в дальнейшем в рамках физкультурно-оздоровительной и спортивной деятельности студентов.

Аналитический этап. На этом этапе решаются задачи своевременной оценки и корректировки индивидуальных физкультурно-образовательных и физкультурно-оздоровительных маршрутов студентов. Данный этап предполагает также регулирование руководящей и направляющей роли педагога для более результативного подхода к решению задач физкультурно-оздоровительной и спортивной деятельности.

Наше исследование было направлено на изучение аспектов, регулирующих отношение студентов к физическому воспитанию, формированию здорового образа жизни, и проведено на базе Кемеровского государственного института культуры с обучающимися 1-го курса факультета социально-культурных технологий (35 респондентов), которым было предложено ответить на ряд вопросов, определяющих их отношение к физическому воспитанию.

Проведенное исследование показало, что мнения обучающихся разделились на две группы. Часть респондентов (67 %) уделяют много времени занятию спортом, однако 33 % считают, что физическая культура не имеет смысла как ценностно-смысловая категория.

Результаты данного опроса представлены в табл. 1. Данные точки зрения стали основой стратегии разработки содержания рабочих программ дисциплин «Физическая культура и спорт» и «Элективные курсы по физической культуре и спорту».

Анализируя показатели опроса, мы отметили, что многие обучающиеся занимаются спортом, но из всех опрошенных треть занимается физической культурой только в процессе учебных программ, хотя в стандарте ФГОС по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность» обозначены самостоятельные занятия физическими упражнениями и спортом как дополнительный фактор физического совершенства. Как показало исследование, большинство обучающихся (13 %) ленятся заниматься физическими упражнениями и спортом. 20 % респондентов считают, что физические упражнения и спорт не влияют на личную жизнь. Нужно отметить, что обучающиеся 1-го курса факультета социально-культурной деятельности считают, что физическая культура и спорт влияют на здоровье человека (35 %), однако у них нет мотивации заниматься спортом и совершенствовать своё физическое развитие, повышать уровень физической подготовленности.

Учет данных аспектов при разработке содержания рабочих программ, а также в процессе организации занятий по физическому воспитанию студентов позволил оказать положительное влияние на формирование у них мотивации к занятиям физической культурой и спортом (табл. 2).

Таблица 1

Отношение обучающихся к физическому воспитанию в вузе, (%)

Вопрос	Да	Нет	Иногда	Затрудняюсь ответить
1. Занимаетесь ли вы спортом?	10	5	20	-
2. Считаете ли вы себя здоровым человеком?	19	12		5
3. Считаете ли вы себя спортивным человеком?	16	18	-	3
4. Посещаете ли вы занятия по физической культуре?	30	3	2	-
5. Считаете ли вы, что физические упражнения влияют на здоровье?	35	-	-	-
6. Как часто вы пропускаете занятия по физической культуре?	-	27	6	2
7. Делаете ли вы зарядку по утрам?	13	8	14	-
8. Посещаете ли вы оздоровительные учреждения?	10	19	9	-
9. Посещаете ли вы спортивные мероприятия?	18	12	5	-
10. Физические упражнения и спорт влияют на личную жизнь?	8	20	4	3
11. Что мешает вам заниматься спортом и делать упражнения?	Лень – 13	Ничего – 7	Нет времени – 3	12

Считаем необходимым отметить, что у девушек данного факультета на первом месте оказался мотив подготовки к профессиональной деятельности (14,3 %), далее располагаются мотивы физического самоутверждения (13,1 %) и эмоционального удовольствия (12,7 %). Рационально-волевому и спортивно-познавательному мотивам отдано 10,3 % и 9,6 % от общего количества баллов. Юноши этого же факультета на первое место также поставили мотив подготовки к профессиональной деятельности (13,3 %), на второе и третье – мотивы эмоционального удовольствия (12,0 %) и рационально-волевой (11,7 %), далее по значимости для этих студентов следует мотив физического самоутверждения (11,3 %) (табл. 2).

Все это свидетельствует о том, что студенты факультета социально-культурных технологий стали в большей степени осознавать важность физического воспитания как в формировании здорового стиля жизнедеятельности, так и в успешной подготовке к будущей профессии.

Также было отмечено, что обучающиеся интересуются выбором методов и средств физического воспитания для совершенствования профессионально важных качеств личности. Студенты испытывают стремление к получению эмоционального удовлетворения от занятий физической культурой и спортом, что, на наш взгляд, тоже

является важным в сохранении интересов и положительной мотивации к занятиям физкультурно-оздоровительной, спортивной деятельностью и ее осуществлению в учебное и внеучебное время.

Таблица 2

Определение мотивации студентов к процессу физического воспитания и формирования здорового образа жизни, (%)

Мотивы	Д	Ю	Н
1. ЭУ	12,7	12,0	12,3
2. ГП	8,7	9,3	9,0
3. СС	6,1	7,6	6,8
4. ПД	14,3	13,3	13,8
5. ФС	13,1	11,3	12,2
6. РВ	10,3	11,7	11,0
7. СЭ	9,3	10,4	9,9
8. СП	9,6	7,0	8,3
9. СМ	6,8	9,1	8,0
10. ДУ	9,1	8,3	8,7

*Д – девушки, Ю – юноши, Н – независимо от пола.

Таким образом, можно сделать вывод, что в результате исследования были выявлены наиболее значимые аспекты отношения студентов к процессу физического воспитания и формированию здорового образа жизни на начальном этапе обучения в вузе. Своевременный учет этих аспектов позволяет скорректировать содержание учебных

программ по соответствующим дисциплинам и организовать процесс физического воспитания таким образом, чтобы сформировать потребностно-мотивационную сферу студентов, отражающую положительное отношение обучающихся к занятиям физкультурно-оздоровительными и спортивными видами деятельности.

Литература

1. Ильинич В. И. Физическая культура студента: учебник. – М.: Гардарики, 2005. – 336 с.
2. Лубышева Л. И., Столяров В. И. Социология физической культуры и спорта: учебник. – М.: Академия, 2007. – 350 с.
3. Мелешкова Н. А. Отношение студентов вуза к дисциплине «Физическая культура» как фактору готовности к здоровьесбережению // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2016. – № 1 (21). – С. 72–75.
4. Мелешкова Н. А., Урусов Г. К. Педагогическое сопровождение формирования здорового образа жизни студентов в воспитательно-образовательном процессе вуза // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 195–201.
5. Мелешкова Н. А. Формирование здорового образа жизни студентов вуза в процессе физического воспитания: моногр. – Кемерово: Кемеров. ин-т (филиал) ГОУ ВПО «РГТЭУ», 2007. – 203 с.
6. Рыжков П. А. Развитие физической культуры и спорта – приоритетное направление социальной политики государства // Теория и практика физической культуры. – 2009. – № 1. – С. 2–8.
7. Раевский Р. Т., Канишевский С. М. Здоровье, здоровый и оздоровительный образ жизни студентов / под общ. ред. Р. Т. Раевского. – Одесса: Наука и техника, 2008. – 556 с.
8. Рахматов А. И. Некоторые аспекты повышения интереса студентов вузов к занятиям физической культурой // Образование и воспитание. – 2018. – № 5. – С. 68–70. – URL: <https://moluch.ru/th/4/archive/108/3659/> (дата обращения: 06.03.2019).

References

1. Ilyinich V.I. *Fizicheskaya kul'tura studenta: uchebnik [Student's physical culture; textbook]*. Moscow, Gardariki Publ., 2005. 336 p. (In Russ.).
2. Lubyshcheva L.I., Stolyarov V.I. *Sotsiologiya fizicheskoy kul'tury i sporta: uchebnik [Sociology of physical culture and sports: a textbook]*. Moscow, Akademiya Publ., 2007. 350 p. (In Russ.).
3. Meleshkova N.A. Otnosheniye studentov vuza k distsipline "Fizicheskaya kul'tura" kak faktoru gotovnosti k zdorov'esberezheniyu [Attitude of university students to the discipline "Physical education" as a factor in health preparedness]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Professional education in Russia and abroad]*. 2016. no. 1 (21), pp. 72-75. (In Russ.).
4. Meleshkova N.A., Urusov G.K. Pedagogicheskoe soprovozhdenie formirovaniya zdorovogo obraza zhizni studentov v vospitatel'no-obrazovatel'nom protsesse vuza [Pedagogical support of the formation of a healthy lifestyle of students in the educational process of the university]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 195-201. (In Russ.).
5. Meleshkova N.A. *Formirovanie zdorovogo obraza zhizni studentov vuza v protsesse fizicheskogo vospitaniya: monografiya [Formation of a healthy lifestyle of University students in the process of physical education: monograph]*. Kemerovo, Kemerovo Institute (branch) of GOU VPO "RGTEU", 2007. 203 p. (In Russ.).
6. Ryzhkov P.A. Razvitie fizicheskoy kul'tury i sporta – prioritetnoe napravlenie sotsial'noy politiki gosudarstva [Development of physical culture and sport is priority direction of social policy of the state]. *Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury [Theory and practice of physical culture]*, 2009, no. 1, pp. 2-8. (In Russ.).
7. Raevskiy R.T., Kanishevskiy S.M. *Zdorov'e, zdorovyy i ozdorovitel'nyy obraz zhizni studentov [Health, healthy and well-being of students]*. Odessa, Science and technology Publ., 2008. 556 p. (In Russ.).
8. Rakhmatov A.I. Nekotorye aspekty povysheniya interesa studentov vuzov k zanyatiyam fizicheskoy kul'turoy [Some aspects of increasing the interest of University students in physical culture]. *Obrazovanie i vospitanie [Education and upbringing]*, 2018, no. 5, pp. 68-70. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/th/4/archive/108/3659/> (accessed 06.03.2019).

УДК 316.628

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ СОЦИАЛЬНО-ОТВЕТСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Сингач Артём Николаевич, директор концертно-продюсерского центра, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: singach@inbox.ru

Проблема формирования социально ответственного поведения студенческой молодежи с успехом может быть решена в рамках целесообразно организованного досуга при активном включении институтов социально-культурной деятельности. Студенческая молодежь представляет собой передовой отряд этой социально-демографической группы, и от того, насколько плодотворно молодые люди проводят свое свободное время, во многом зависит уровень духовно-нравственного развития общества в будущем. Выбор средств социально-культурной деятельности в формировании социально ответственного поведения студенческой молодежи обусловлен потребностью систематического воздействия как на отдельные субъекты воспитательного процесса, так и на социальную группу в целом, построен на основе учета закономерностей психофизиологического развития молодежи как особого социального слоя. Сущность формирования социальной ответственности студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности заключается в целенаправленно организованном педагогическом воздействии, реализуемом в досуговой деятельности. Основными направлениями формирования социально ответственного поведения определены: оснащение молодежи знаниями в области отечественного культурно-исторического наследия, приобщение к национально-культурным традициям этносов, проживающих в регионе, формирование комплекса нравственно-этических качеств, мотивация к культурным формам проведения досуга, здоровому образу жизни, участию в различных социальных акциях, волонтерской деятельности, массовых мероприятиях. К наиболее значимым и эффективным формам отнесены массовые, групповые и индивидуальные формы социально-культурной деятельности. В статье подчеркивается роль мотивационно-деятельностного, когнитивного, эмоционально-оценочного компонентов.

Ключевые слова: социально ответственное поведение, студенческая молодежь, социально-культурная деятельность, социально одобряемые виды досуга.

TO THE ISSUE OF THE FORMATION OF SOCIALLY RESPONSIBLE BEHAVIOR OF STUDENT YOUTH BY MEANS OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Singach Artem Nikolaevich, Director of the Concert Production Center, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: singach@inbox.ru

The problem of formation of socially responsible behavior of students with success can be solved in the framework of appropriately organized leisure activities with the active inclusion of the institutions of socio-cultural activities. Student youth represents this socio-demographic group. The main characteristics of the student youth are: age homogeneity, certain number, territorial location, specific social role, special subculture and group self-consciousness, generated by a common lifestyle, etc. This actualizes the need to organize a special activity, the purpose of which will be to introduce young people to socially approved forms of leisure, create conditions for their creative self-realization, increase the significance of a healthy lifestyle, encourage socially responsible behavior in general. This raises the problem of identifying the means of educational

influence on the younger generation, contributing to the formation in these categories of people of the need for cultural development, their socialization, consolidation of ethical values and moral standards – all these will lead to the formation of socially responsible behavior. The choice of means of socio-cultural activity in shaping the socially responsible behavior of students is determined by the need for a systematic impact, both on the individual person of the educational process and on the social group as a whole, based on taking into account the psychophysiological regularities and development of young people into a particular social layer. The essence of the formation of social responsibility of student youth by means of socio-cultural activities lies in purposefully organized pedagogical influence, implemented in leisure activities. The most significant and effective forms include mass, group and individual forms of socio-cultural activities. The article emphasizes the role of motivational, cognitive, emotional and evaluative components.

Keywords: socially responsible behavior, student youth, social and cultural activities, socially approved leisure activities.

Социально-культурная деятельность, будучи в силу своей специфики сферой, привлекательной для молодежи, обладает неограниченными возможностями в воздействии на внутренний мир молодого человека, формирование и развитие его личности. Арсенал средств социально-культурной деятельности достаточно широк, и именно он может стать основой формирования поведенческой модели молодых людей. А. А. Жаркова отмечает, что «социально-культурная деятельность как сфера проявления свободной активности личности, направленной на удовлетворение многообразных духовных потребностей, выступает сегодня как открытая, индивидуализированная, многовариантная... деятельность» [4, с. 103]. Молодежь является самой динамичной социальной группой современного общества. От того, насколько плодотворно молодые люди проводят свое свободное время, во многом зависит уровень духовно-нравственного развития общества в будущем. Как отмечают ученые, «молодые люди намного больше остальных социальных групп склонны подвергаться влиянию современных веяний общества, поэтому досуговая сфера должна быть направлена на формирование гармонично развитой личности» [9, с. 35].

Студенческая молодежь, по мнению ряда исследователей (С. Н. Иконникова, И. О. Кон и др.), представляет собой наиболее активную часть молодежи. Эта социально-демографическая группа, несмотря на изначально разное социальное происхождение, характеризуется рядом общих признаков – возрастной однородностью, определенной численностью, территориальной локацией, специфической общественной ролью, особой

субкультурой и групповым самосознанием, порожденным общностью образа жизни, и т. д.

Эта группа также характеризуется широтой и разнообразием духовных потребностей, стремлением к саморазвитию, в то же время она имеет и ряд специфических проблем: материальных (невозможность в достаточной степени обеспечивать себя без ущерба для учебы), социально-бытовых (необходимость проживать в общежитии), психологических (адаптация в новом коллективе, формирование мировоззрения, в том числе связанного с приобретением профессии) и т. д.

Эти обстоятельства актуализируют необходимость организации специальной деятельности, целями которой будут являться: приобщение молодежи к социально одобряемым формам проведения досуга, создание условий для ее творческой самореализации, повышение значимости здорового образа жизни, воспитание социально ответственного поведения в целом. Отсюда возникает проблема выявления средств воспитательного воздействия на подрастающее поколение, способствующих формированию у этой категории людей потребности в культурном развитии, их социализации, закреплению этических ценностей и нравственных норм, что в совокупности приведет к становлению социально ответственного поведения.

Следует отметить, что понятие «социально ответственное поведение», будучи междисциплинарной категорией, трактуется по-своему с позиций каждой отдельно взятой науки. Исходя из проблематики нашего исследования, важным является осмысление ответственности как факта понимания личностью социальной значимо-

сти собственного поведения, сформированность готовности субъекта отвечать за совершенные действия, желание выполнять социально одобряемые действия без учета наличия или отсутствия контроля со стороны. Причем, говоря о личности, обладающей социально ответственным поведением, предполагается, что такие качества устойчивы в своих проявлениях в различных жизненных обстоятельствах. «Ответственность, – по мнению И. И. Золотаревой, – выступает как один из самых сложных феноменов в теории волевых качеств из-за тесной взаимосвязи с эмоциональной, нравственной и мировоззренческой сторонами личности» [5, с. 133]. Социальное поведение проявляется во взаимоотношении субъекта и общества, взаимодействием с представителями различных социальных групп и отдельных индивидуумов.

Таким образом, в нашем исследовании социально ответственное поведение молодежи с позиций теории социально-культурной деятельности трактуется как «поведение личности в ситуации социального общения, основанное на свободе волеизъявления и возможности выбора, направленное на разрешение возникших противоречий и предполагающее минимизацию негативных последствий разногласий, то есть позитивное, социально полезное поведение. Личность, обладающая социально ответственным поведением, осознает всю полноту требований, предъявляемых к ней социумом, готова нести социальную ответственность за свое поведение, осознает объективную необходимость отвечать за нарушение социальных норм, соблюдения основных норм, требований, принципов, правил совместного существования» [7, с. 52].

Особенность формирования социально ответственного поведения студенческой молодежи в рамках социально-культурной деятельности заключается том, что этот процесс осуществляется в условиях добровольности, свободы выбора тех или иных форм проведения досуга, общественной направленности деятельности. Как отмечал известный французский исследователь Ж. Дюмазедье, досуг является единством важных с точки зрения развития индивида мотивационных устремлений:

1) потребность в релаксации и многообразии переживаний;

2) стремление к увеличению объема собственных познаний, созданию условий для игры эмоций и памяти;

3) увеличение спектра собственного участия в непосредственно социальном и межличностном взаимодействии [3].

Исходя из этого сущность формирования социальной ответственности студенческой молодежи средствами социально-культурной деятельности предстает как целенаправленно организованное педагогическое воздействие, реализуемое в досуговой деятельности, направленное на формирование у молодых людей следующих качеств:

- добровольное отношение к соблюдению принятых сообществом нравственно-этических норм, осознание необходимости брать ответственность за свое поведение, понимание его последствий, наличие зрелой самооценки;

- направленность на межличностное, в том числе межкультурное взаимодействие, обладание определенными этнокультурными, религиозными, историческими знаниями, способствующими эффективной реализации такого общения;

- сформированная потребность в культурных формах проведения досуга, творческой самореализации, вовлеченность в культурно-массовую, спортивно-оздоровительную, волонтерскую деятельность и другие социально одобряемые формы досуга.

Выбор средств социально-культурной деятельности в формировании социально ответственного поведения студенческой молодежи обусловлен потребностью систематического воздействия как на отдельные субъекты воспитательного процесса, так и на социальную группу в целом, построен на основе учета закономерностей психофизиологического развития молодежи как особого социального слоя.

При определении целесообразности тех или иных средств воздействия следует, на наш взгляд, в первую очередь, ориентироваться на те технологии социально-культурной деятельности, которые будут способствовать формированию личностных качеств, отвечающих за социально ответственное поведение молодого человека. Исходя из сказанного ранее, эти технологии должны быть направлены на сочетание развивающей, познавательной, рекреационной деятельности на основе анализа досуговых потребностей молодежи.

Для реализации разработанной в нашем исследовании модели формирования социально ответственного поведения нами была разработана социально-культурная программа «Содружество», представляющая собой «научно-обоснованную и методически выверенную совокупность эффективных методов, принципов и приемов воспитания, просвещения, социализации и рекреации» [7, с. 51].

В рамках реализации программы предусмотрено добровольное включение молодежи в различные виды социально одобряемой деятельности, дающие возможность как личностного развития, так и рационального наполнения свободного времени с учетом предпочтений, свойственных этой социальной группе. Как отмечает Ю. А. Стрельцова, досуговые мероприятия при условии их целенаправленной организации приобретают конкретную культурную ценность, становясь культуротворческим фактором [8]. Основываясь на позиции М. А. Ариарского о том, что в рамках досуга могут быть созданы условия для личностного развития, в том числе самоутверждения, самореализации [2], был предложен комплекс условий, позволяющих сориентировать педагогический процесс в досуговой сфере на формирование социально значимых качеств личности, в том числе не совместимых с деструктивным поведением. При этом важным, с позиций нашего исследования, вслед за утверждением А. А. Свиридова, было формирование у молодежи определенной системы ценностей, что, на наш взгляд, формирует социально значимые доминанты, лежащие в основе личностного смысла жизни субъекта, оказывая влияние на процесс социализации личности [6].

С этой целью в программе «Содружество» нами были выбраны следующие направления деятельности:

- оснащение участников программы знаниями в области отечественного культурно-исторического наследия, приобщение к национально-культурным традициям этносов, проживающих в регионе;
- формирование у молодежи комплекса нравственно-этических качеств (высокая культура поведения, формирование нравственных убеждений и привычек, чувства ответственности,

гуманного отношения к окружающей действительности, стремление к сохранению общечеловеческих ценностей);

- формирование мотивации к культурным формам проведения досуга, участию в различных социальных акциях, волонтерской деятельности, концертно-массовых, спортивно-оздоровительных мероприятиях.

Важную роль в формировании социально ответственного поведения в нашем исследовании играет вовлечение молодежи в социально одобряемые виды проведения досуга, представляющие собой сплав различных средств социально-культурной деятельности. Эти виды имеют различные модификации в зависимости от количества участников, тематической и жанровой направленности, методов организации социально-культурных проектов.

Выбор этих форм обусловлен привлекательностью именно для этой возрастной группы, что немаловажно с позиций социально-культурной деятельности. Мотивация, являющаяся фактором, гарантирующим эффективность любой деятельности, безусловно, важна и в формировании социально ответственного поведения, так как оно, в первую очередь, основывается, как подчеркивалось ранее, на самоконтроле и добровольной готовности личности нести ответственность за собственное поведение независимо от наличия или отсутствия внешнего контроля.

Анализ психолого-педагогической литературы (Н. В. Елфимова, В. Г. Леонтьев и др.) подтверждает значимость мотивации в структуре личности как компонента, инициирующего значимую деятельность, способствующего установлению целевой иерархии и акцентуации основной цели деятельности. В соответствии с этим тезисом, можно предположить, что наличие и успешная реализация какого-либо одного мотива может обеспечить возникновение других соподчиненных мотивов. Таким образом, институты социально-культурной деятельности, организующие досуговую деятельность молодежи, педагогически целенаправленно могут оказывать влияние на формирование тех или иных мотивов у молодежи, в том числе и стремление к реализации социально ответственного поведения.

Следствием этого в предложенной в нашем исследовании модели формирования социаль-

но ответственного поведения стало включение мотивационно-деятельностного компонента. Этот компонент направлен на создание позитивного настроения на межкультурную коммуникацию, формирование стабильной потребности в освоении ценностей общечеловеческой культуры, сохранение и приумножение культурных ценностей своего народа, уважительное отношение к культуре и истории других народов, приверженность общечеловеческим нормам морали, ориентацию на совместную деятельность и культурный досуг, активное участие в социально-культурной жизни общества, устойчивое отношение к различным проявлениям девиаций, деструктивным формам молодежной субкультуры, творческое самовыражение.

В этой ситуации важным является выбор таких форм досуга, которые, с одной стороны, были бы привлекательны для молодежи, а с другой — несли определенную педагогическую значимость.

К наиболее значимым и эффективным можно отнести следующие формы:

- массовые (спортивно-массовые мероприятия, волонтерские акции, творческие конкурсы и фестивали, концертно-массовые праздники, туристические походы и т. д.);

- групповые (круглые столы, дискуссии, деловые игры, творческие и исследовательские проекты и пр.);

- индивидуальные (беседы, консультации, моделирование личностно значимых социокультурных ситуаций и др.).

Определенную значимость в разработанной в ходе исследования модели имеет когнитивный компонент, инициирующий осуществление познавательных действий субъекта, направленных на формирование представлений о нормах межличностных взаимоотношений, гибкости мышления, овладение системой знаний (культурологических, социально-политических, психолого-педагогических и др.). Наличие такого компонента обеспечивает самостоятельную познавательную активность молодежи в сфере досуга, касающуюся норм межличностного взаимодействия, понимания исторических, культурных особенностей социально-демографических, этнических, религиозных групп, отличных от своей, важности здорового образа жизни и отказа от факторов, негативно влияющих на физическое и

психическое здоровье человека (в том числе отказ от приема любых психоактивных веществ), знаний в области профилактики и противодействия экстремизму (об опасности и формах проявления экстремизма и экстремистской деятельности, неотвратимости наказания за участие в экстремистской деятельности, способах предотвращения проявлений экстремизма) и т. д.

Осознанному объективному восприятию межкультурных различий, позитивному отношению к осуществлению межкультурной коммуникации, а также формированию адекватной самооценки, ценностного отношения к продуктивному использованию свободного времени способствует наличие эмоционально-оценочного компонента. Значимыми элементами структуры этого компонента являются, по мнению Л. А. Апанасюк, «позитивный настрой и удовлетворенность от межкультурного диалога и взаимодействия; ценностное отношение к традициям собственной культуры, а также уважение и толерантное отношение к особенностям иной культуры (расовой, этнической конфессиональной, субъектной и т. п.); осознание художественно-эстетической ценности... родной и иной культуры; уважение мировоззренческих позиций, религиозных и атеистических чувств партнера по взаимодействию; понимание, сопереживание и эмпатия в отношении партнера по межкультурному диалогу» [1, с. 319–320]. Сформированность у молодежи таких характеристик, как эмпатия, толерантность, ценностные установки, эмоционально-волевая регуляция, перцепция, являются следствием включения эмоционально-оценочного компонента. Все эти качества являются весьма значимыми доминантами личностного развития, способными свести к минимуму вероятность проявлений отклоняющегося поведения.

В целом, критериями, характеризующими сформированность у студенческой молодежи социально ответственного поведения, являются:

- наличие когнитивных установок, арсенала поликультурных исторических знаний;

- обладание адекватной самооценкой, уважительным отношением к культурным ценностям своего народа и инокультурным явлениям;

- наличие коммуникативной культуры, эмпатии;

- ориентация на творческое саморазвитие, спортивно-оздоровительную, волонтерскую деятельность и другие виды досуга, одобряемые обществом.

Таким образом, социально-культурная деятельность обладает существенным арсеналом средств формирования социально ответственного поведения студенческой молодежи.

Литература

1. Апанасюк Л. А. Теоретико-методологические основы профилактики ксенофобии в студенческой среде средствами социально-культурной деятельности: дис. ... д-ра пед. наук. – Тамбов, 2014. – 536 с.
2. Ариарский М. А. Прикладная культурология. – СПб.: ЭГО, 2001. – 287 с.
3. Дюмазедье Ж. Планирование досуга и культурное развитие // Образование взрослых и досуг в современной Европе. – Прага: Обрис, 1966. – С. 51–59.
4. Жаркова А. А. Проблемы развития личности в условиях социально-культурной деятельности // Вестн. МГУКИ. – 2011. – № 2(40). – С. 98 – 105.
5. Золотарева И. И. К вопросу о сущности социально-психологической ответственности современной молодежи // Изв. ВГПУ. Пед. науки. – 2015. – № 4 (269). – С. 130–133.
6. Свиридов А. А. Социально-культурная деятельность вузов по профилактике экстремизма в молодежной среде: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Тамбов, 2014. – 27 с.
7. Сингач А. Н. Профилактика молодежного экстремизма проектными технологиями социально-культурной деятельности // Науч. обозрение. Реферат. журн. – 2016. – № 2. – С. 49–53.
8. Стрельцов Ю. А. Культурология досуга. – М.: МГУКИ, 2003. – 296 с.
9. Юдина А. И., Константинова А. Ю. Информационная поддержка деятельности учреждений культуры по организации досуга молодежи // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45/2. – С. 33–37.

References

1. Apanasyuk L.A. *Teoretiko-metodologicheskie osnovy profilaktiki ksenofobii v studencheskoy srede sredstvami sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: dis. doktora ped. nauk [Theoretical and methodological bases of prevention of xenophobia among students by means of social and cultural activities. Dr. ped. sci. diss.]*. Tambov, 2014. 536 p. (In Russ.).
2. Ariarskiy M.A. *Prikladnaya kul'turologiya [Applied Cultural Studies]*. St. Petersburg, EGO Publ., 2001. 287 p. (In Russ.).
3. Dymazedye Zh. *Planirovanie dosuga i kul'turnoe razvitie [Leisure planning and cultural development]. Obrazovanie vzroslykh i dosug v sovremennoy Evrope [Adult education and leisure in modern Europe]*. Praga, Obriss Publ., 1966, pp. 51-59. (In Russ.).
4. Zharkova A.A. *Problemy razvitiya lichnosti v usloviyakh sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Problems of personal development in the conditions of socio-cultural activities]. Vestnik MGUKI [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2011, no. 2 (40), pp. 98-105. (In Russ.).
5. Zolotareva I.I. *K voprosu o sushchnosti sotsial'no-psikhologicheskoy otvetstvennosti sovremennoy molodezhi [To the question of the essence of the socio-psychological responsibility of today's youth]. Izvestiya VGPU. Pedagogicheskie nauki [Bulletin of the Voronezh State Pedagogical University. Pedagogical sciences]*, 2015, no. 4 (269), pp. 130-133. (In Russ.).
6. Sviridov A.A. *Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' vuzov po profilaktike ekstremizma v molodezhnoy srede: avtoref. dis. kand. ped. nauk [Socio-cultural activities of universities for the prevention of extremism among young people. Author's abstract of dis. PhD in pedagogy]*. Tambov, 2014. 27 p. (In Russ.).
7. Singach A.N. *Profilaktika molodezhnogo ekstremizma proektnymi tekhnologiyami sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Prevention of youth extremism with the help of project technologies of socio-cultural activity]. Nauchnoe obozrenie. Referativnyy zhurnal [Scientific Survey. Review Journal]*, 2016, no. 2, pp. 49-53. (In Russ.).
8. Streletsov Yu.A. *Kul'turologiya dosuga [Culturology of leisure]*. Moscow, MGUKI Publ., 2003. 296 p. (In Russ.).
9. Yudina A.I., Konstantinova A.Yu. *Informatsionnaya podderzhka deyatel'nosti uchrezhdeniy kul'tury po organizatsii dosuga molodezhi [Informational support for the activities of cultural institutions on the organization of leisure activities for young people]. Vestnik Kemguki [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45/2, pp. 33-37. (In Russ.).

УДК 371.3:811.1

ОБУЧЕНИЕ ГОВОРЕНИЮ КАК ВИДУ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СТУДЕНТОВ

Золотарёва Светлана Александровна, кандидат культурологии, доцент кафедры иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: s.a.zolotareva@gmail.com

Межова Марина Вячеславовна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: mezhova75@mail.ru

Усиление роли языкового образования в высшей школе обусловлено процессами интеграции России в мировое сообщество. Одним из важных элементов языкового образования является профессионально ориентированная направленность, обучение иностранному языку не только в рамках общих языковых навыков (лексики, грамматических конструкций, речевых клише), но и в рамках акцента, направленность на способность свободного говорения на иностранном языке в профессиональном инокультурном сообществе.

Актуальность темы связана с расширением культурных и академических контактов, участием студентов региональных вузов культуры и искусств в мероприятиях международного уровня. Подобного рода события предполагают интернациональную коммуникацию, основанную на обмене интеллектуальным и социокультурным опытом на английском языке как языке международного общения.

Таким образом, обучение студентов говорению как виду речевой деятельности приобретает статус не просто одного из аспектов процесса преподавания, но приоритетного вида академической деятельности. Цель исследования – выявление аутентичных свойств речи, подлежащих изучению в рамках курса иностранного языка с тем, чтобы обеспечить обучающихся необходимым инструментарием для осуществления полноценной коммуникации в профессиональной иноязычной среде. Обучение говорению подразумевает изучение речевых стратегий носителей языка и адаптации их обучающимися. Говорение анализируется не только с точки зрения подходов дискурс-анализа и прагматики, но и утилитарных функций, присущих говорению, таких как интерактивность, спонтанность и др.

Статья описывает опыт и результаты обучения говорению, полученные педагогами кафедры иностранных языков КемГИК, воплотившиеся в виде речевых навыков и умений обучающихся, принимавших участие в международных проектах, проводимых на площадках таких организаций, как Фонд Румиальдо Дель Бьянко, Институт Life Beyond Tourism, Культурная ассоциация Италии Drama Dancing, СПБГИК и др.

Ключевые слова: говорение, речевая деятельность, коммуникационные и дискурсивные стратегии, обучение иностранному языку.

TEACHING SPEAKING AS THE TYPE OF SPEECH ACTIVITY IN THE CONTEXT OF THE INTERNATIONAL INTERACTION OF STUDENTS

Zolotareva Svetlana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: s.a.zolotareva@gmail.com

Mezhova Marina Vyacheslavovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: mezhova75@mail.ru

Speaking in the sphere of teaching the foreign language is considered the mostly sought skill for an individual to be accepted competent in a foreign language. Speaking is more than to form grammatically correct sentences; it rather covers broad areas of mechanics, functions, pragmatics and socio-cultural interaction. Therefore, any foreign language teaching methodology used in a classroom throughout the history has always sought to develop ways to improve the competency of learners in these areas. In contemporary methodologies, the emphasis on speaking is fluency rather than accuracy. In a typical classification, the speaking activities in a foreign language classroom usually fall into one of these categories: awareness raising activities, controlled activities, and autonomous activities. There are also some speaking strategies that can be implemented to encourage the unmotivated students to produce speaking.

Therefore, teaching speaking as a type of speech activity acquires the status as not only a process of teaching, but also the academic activity of a priority type. A research objective is to reveal the authentic features of the speech, which are subject to studying within a course of a foreign language to provide students with necessary tools for implementation of full communication in the professional foreign-language environment. Teaching speaking means studying the speech strategy of native speakers and adaptation by students. Speaking is analyzed not only in the frame of a discourse analysis and pragmatists, but also the utilitarian functions inherent in speaking, such as interactivity, spontaneity, etc.

The research describes the experience and results of teaching speaking estimated by the staff of the Department of Foreign Languages in Kemerovo State Institute of Culture, embodied in a type of speech skills and abilities of the students taking part in the international projects carried out on platforms of such organizations as the Romualdo Del Bianco Foundation and the International Institute Life Beyond Tourism, Cultural Association "New Drama Dancing" (Florence, Italy), St. Petersburg State Institute of Culture, etc.

Keywords: speaking, speech activity, communication and discursive strategy, teaching the foreign language.

Расширение международного сотрудничества во всех сферах деятельности, увеличение межкультурных контактов, совместные международные проекты требуют изменения отношения к обучению иностранному языку, усиления его роли в языковом образовании на всех уровнях образовательного процесса. Это становится особенно актуальным, если учитывать процессы интеграции России в мировое сообщество, поэтому одним из важнейших качеств современного специалиста является иноязычная профессиональная компетентность.

В связи с усилением роли языкового образования в рамках высшего образования, одной из основных задач неязыкового вуза становится необходимость обучения навыкам владения профессиональным иностранным языком. Это подразумевает постановку и решение проблемы профессионально ориентированного языкового обучения. С каждым годом возрастает роль дисциплины «Иностранный язык» в неязыковых вузах. Основной целью владения языком становится не просто знание определенного набора лексики и грамматических конструкций, а именно формирование вторичной языковой личности, готовой к

свободному общению в профессиональной среде иноязычного сообщества.

Развитие такого профессионально ориентированного языкового образования предполагает обучение реальному языковому общению в рамках профессиональной деятельности. В ситуации преподавания иностранного языка в неязыковом вузе это означает, прежде всего, расширение всех видов языковой деятельности (чтения, говорения, письма и аудирования) в целом. Однако, с другой стороны, все же необходимо говорить о возрастающей роли преподавания иностранного языка, если иметь в виду все большее углубление и усложнение задач, которые встают перед преподавателем при обучении будущего специалиста узкого профиля (в нашем случае это область культуры и искусства). В круг этих задач входит целостное владение всеми навыками, необходимыми для межкультурного общения, понимание профессионального текста (речи), умение четко и правильно формулировать свои мысли на иностранном языке.

В связи с вышесказанным из всех видов речевой деятельности особое внимание должно уделяться навыкам говорения. Приобретение

данного навыка и составляет суть коммуникативной компетенции, являющейся одной из базовых компетенций обучения в принципе и приобретающей особое значение при обучении языку, так как язык – это и есть говорение, общение.

Говорение как вид речевой деятельности является настолько естественной частью нашей повседневной жизни, что мы принимаем его как должное, забывая о том, как мы когда-то боролись за эту способность, пока не научились делать это грамотно и красиво. Говорение имеет неоднозначный статус в лингвистике, являясь объектом изучения с точки зрения подходов дискурс-анализа, прагматики, корпусной лингвистики и нейролингвистики, однако существует необходимость адаптировать результаты исследований, сделав их более полезными для педагогически ориентированных членов филологического сообщества. В данной работе рассматриваются некоторые из аспектов продуктивной речевой деятельности, которые особенно уместно исследовать с целью выявления зависимости между пониманием коммуникационных процессов в устной речи, способностью их осуществлять, а также владением навыками устной речи, частью которой являются не только такие традиционные компоненты, как фонетика, грамматика и синтаксис, но и социально-культурные, психологические и этнические факторы. Все это доказывает: при анализе обучения устной коммуникации необходимо переместить акцент с изучения языка на обучение речи, что может быть сделано только путем выхода за рамки строго текстовых подходов в сторону междисциплинарных.

В соответствии с определением, данным А. Чейни и Т. Бёрк, говорение – это «*the process of building and sharing meaning through the use of verbal and non-verbal systems, in a variety of contexts*» (процесс создания и трансляции значения с помощью вербальных и невербальных символов в разнообразных контекстах) [4, с. 13]. Данный процесс обладает рядом уникальных характеристик. Прежде всего, речевая продукция происходит в реальном времени и, следовательно, по существу линейна. На уровне фраз, которые являются разговорными эквивалентами предложений, речь порождается потоком высказываний, следующих друг за другом. Такой конвенциональный характер речи, при котором каждое высказывание зависит от предыдущего,

объясняет его спонтанность. Это не означает, что акт говорения не спланирован, но время планирования сильно ограничено, и планирование одного высказывания может совпадать с производством предыдущего. Эти требования обработки речи в реальном времени объясняют многие характеристики разговорной речи, например, беглость, составляющими которой являются скорость говорения и правильная расстановка пауз во фразах. Для многих изучающих иностранный язык владение навыками устной речи является мериллом владения языком вообще, однако подходы к обучению игнорируют некоторые очень важные умения. К примеру, чтобы создать хотя бы иллюзию беглости речи и компенсировать потребность в концентрации внимания, связанную с продуцированием речи, говорящие используют ряд «уловок», или речевых стратегий. Одной из них является возможность маскировать паузы, заполняя их малозначимыми словами (филлерами). Самыми распространенными наполнителями паузы являются непроемкие эмоциональные междометия, например «uh/eh» (вот...) и «um/erm» (ну...). Некоторые выражения неопределенности, например, «вроде» и «я имею в виду», также используются для заполнения пауз. Другим распространенным способом выиграть время при формулировке является использование повторов, то есть повторение одного слова в точке, где формулировка фразы была временно приостановлена.

Еще одной характерной стратегией говорящих является использование дискурсивных маркеров, с помощью которых они сигнализируют собеседникам о своих намерениях. Типичные дискурсивные маркеры, такие как «Uh-huh» (угу), «Really?» (правда?), выполняют не только интенциональную функцию, но также служат речевым приемом обратной связи для говорящего, с помощью которого собеседник выражает свое отношение к содержанию разговора. Знание данных стратегий – обязательное условие успешной коммуникации, без которого невозможно осуществление эффективного речевого акта, независимо от его конечных целей, которых, согласно С. Торнбери, может быть две: «Speaking serves either a transactional function, in that its primary purpose is to convey information and facilitate the exchange of goods or services, or it serves an interpersonal function, in that its primary purpose

is to establish and maintain social relations. (Речевой акт выполняет либо транзакционную функцию, поскольку его основная цель заключается в передаче информации и облегчении обмена товарами или услугами, либо он выполняет межличностную функцию, поскольку его основная цель заключается в установлении и поддержании социальных отношений)» [6, с. 13]. При обучении говорению необходимо также учитывать, является ли речевой акт интерактивным или неинтерактивным. Секционные обсуждения на международной научной конференции или не-принужденная беседа между ее участниками во время кофе-брейка построены совместно и интерактивно. Обучающиеся могут практиковаться в данном виде деятельности в форме интервью по отдельным темам. После собеседований каждый студент может представить свое исследование в форме доклада, таким образом перейдя к монологическим высказываниям. Монологи, такие как презентация проекта или научной работы, лекция в университете или голосовое сообщение, не являются интерактивными. Подготовленная речь, безусловно, дается обучающимся легче, так как ее можно заранее спланировать, воспользовавшись всеми необходимыми ресурсами, тогда как спонтанная речь требует овладения определенными приемами, наиболее употребляемые из которых мы сейчас рассмотрим.

Иносказание, или парафраз – метод, к которому говорящие прибегают в случае невозможности использования нужного слова по какой-то причине, например, в случае его незнания. В практике обучения иностранным языкам способность переформулировать мысль развивается с помощью заданий «Key word transformation» (преобразование с использованием ключевого слова).

Создание новых слов: типично для среднего уровня владения языком, когда знания носят фрагментарный характер, в результате чего обучающийся использует верную стратегию словообразования, но неправильные его элементы. В результате собеседник понимает, о чем идет разговор и какой частью речи должно быть употребляемое слово, даже при условии совершения лексической ошибки, например, «*footballist*» вместо «*footballer*».

Адаптация – характерный прием именно для устной речи, при использовании которого го-

ворящий старается найти в родном языке слова, максимально схожие по звучанию с иностранными лексическими единицами, в частности: «*I'm late. May I come in?*» превращаются в «Омлет. Мой камин?», при этом, в силу похоже-сти по звучанию, такая подмена не препятствует осуществлению коммуникации.

Аппроксимация, или замена нужного слова лексической единицей, обладающей близким значением, заключается в использовании альтернативного, связанного слова, например, «*photo book*» вместо «*photo album*».

Использование универсальных слов, таких как «*stuffy*», «*thing*», «*well*», «*do*», не только способствует протеканию процесса коммуникации, но и придает речи говорящего аутентичный характер, так как данный прием активно используется носителями языка в повседневной бытовой речи, именно поэтому ему отводится отдельное место в процессе преподавания иностранного языка.

И, наконец, применение приемов паралингвистики: использование жестов, пантомимы и т. д. для передачи предполагаемого значения. В силу специфики вуза, данная коммуникационная стратегия стала особенно популярной среди обучающихся.

Совершенно очевидно, что репертуар коммуникационных и дискурсивных стратегий может оказаться очень полезным для учащихся, поскольку он позволяет им достичь определенной степени коммуникативной эффективности, выходящей за пределы непосредственных языковых средств. В целом, перечисленные коммуникационные приемы позволяют находить возможность осуществления эффективного общения даже в ситуации ограниченного лексико-грамматического инструментария говорящих.

Безусловно, помимо языковых аспектов обучения говорению, существует еще и социокультурный фактор. Вопрос ценности образования в сфере социокультурного знания, в том числе понимания правил социального поведения, не является в настоящее время дискуссионным, однако следует принимать во внимание тот факт, что доминирующее большинство людей изучают иностранный язык, чаще всего английский, как средство интернационального общения, а не как язык, который используется в какой-то конкрет-

ной, отдельно взятой стране. В современном мире стало главным не изучение местных социокультурных обычаев, а формирование межкультурной компетенции, то есть способности устанавливать межкультурные отношения независимо от культуры, связанной с используемым языком, учитывая различия и неоднозначность, свойственные коммуникации вообще.

Учитывая, что главной целью обучения иностранному языку является умение использовать его в реальной ситуации, то есть адекватно реагировать в различных коммуникативных ситуациях, говорение должно стать одним из интерактивных способов коммуникации в реальной среде (профессиональной, повседневной). Согласно Г. В. Колшанскому, «знание отдельных элементов языка, как то: отдельных слов, отдельных предложений, отдельных звуков – не может быть отнесено к понятию владения языком как средством общения» [2, с. 13; 3]. Результатом данного исследования является в том числе анализ деятельности Кемеровского института культуры в формировании навыков говорения с учетом отсутствия языковой среды. Так, например, студенты КемГИК ежегодно принимают участие в Областном открытом фонетическом конкурсе (организатор КемГУ); организуют и проводят «Дни кафедры иностранных языков», в рамках

которых объявляются конкурсы на лучший перевод отрывка из прозаического художественного произведения зарубежной классики; конкурс на лучшее исполнение поэтического произведения на иностранном языке; конкурс на лучший перевод поэтического произведения; конкурс на лучшую миниатюру на иностранном языке; конкурс на лучшее исполнение песни на иностранном языке; ежегодно принимают участие в Международной научной конференции «Язык и культура», где представляют свои доклады на английском языке; в 2016 году студенты приняли участие во Всероссийской олимпиаде Минкульта РФ по английскому языку и переводу для студентов вузов культуры и искусств, которая проходила в Санкт-Петербурге (Диплом II степени за лучший перевод аутентичного текста по теме культуры и искусства); одним из ярких событий стало участие студентов в Международном семинаре в г. Флоренция (Италия), «Эффективный международный диалог молодежи через образование, просвещение, науку, культуру, коммуникацию и информацию» в сфере консервации, реставрации и презентации Всемирного историко-культурного наследия, где студенты представили свои исследования о культурно-исторических объектах Кемеровской области на английском языке представителям из 53 вузов мира.

Литература

1. Золотарёва С. А., Межова М. В. Практикум интерактивных профессионально ориентированных заданий. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – 211 с.
2. Колшанский Г. В. Лингвокоммуникативные аспекты речевого общения // Иностранные языки в школе. – 1985. – № 1. – С. 10–14.
3. Колшанский Г. В. Паралингвистика. – М.: КомКнига, 2010. – 100 с.
4. Chaney A. L. & Burk, T. L. Teaching Oral Communication. – Boston: Allyn and Bacon, 1998. – P. 13.
5. Hughes R. Teaching and researching speaking. – 2nd ed. – Harlow: Pearson Education Limited, 2011. – 244 p.
6. Thornbury S. How to Teach Speaking. – Harlow: Pearson Education (Longman), 2005. – P. 13.
7. Heritage for Intercultural Dialogue, through Travel // Research by Fondazione Romualdo Del Bianco – Florence: Centro Congressi al Duomo, 2016. – 93 p.
8. European Conference on Information Literacy (ECIL) // Information Literacy Association – Saint-Malo: InLitRes, 2017. – 276 p.

References

1. Zolotareva S.A., Mezхова M.V. *Praktikum interaktivnykh professional'no-orientirovannykh zadaniy [Curriculum of interactive and professional tasks]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2014. 211 p. (In Russ.).
2. Kolshanskiy G.V. Lingvokommunikativnye aspekty rechevogo obshcheniya [Lingua communicative aspects of speech activity]. *Inostrannye yazyki v shkole [Foreign languages at school]*, 1985, no. 1, pp. 10-14. (In Russ.).
3. Kolshanskiy G.V. *Paralingvistika [Paralinguistics]*. Moscow, KomKniga Publ., 2010. 100 p. (In Russ.).

4. Chaney A.L. & Burk, T.L. *Teaching Oral Communication*. Boston, Allyn and Bacon Publ., 1998, p. 13. (In Engl.).
5. Hughes R. *Teaching and researching speaking*. 2nd ed. Harlow, Pearson Education Limited, 2011. 244 p. (In Engl.).
6. Thornbury S. *How to Teach Speaking*. Harlow, Pearson Education (Longman), 2005, p. 13. (In Engl.).
7. Heritage for Intercultural Dialogue through Travel. *Research by Fondazione Romualdo Del Bianco*. Florence, Centro Congressi al Duomo Publ., 2016. 93 p. (In Engl.).
8. European Conference on Information Literacy (ECIL). *Information Literacy Association*. Saint-Malo, InLitRes Publ., 2017. 276 p. (In Engl.).

УДК 023

РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА ПРИ РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В БИБЛИОТЕКЕ»

Жегульская Юлия Владимировна, кандидат педагогических наук, декан факультета информационных и библиотечных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: zhegulskaya@list.ru

Савкина Светлана Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: light_foton@mail.ru

На основе обращения к соответствующему федеральному государственному образовательному стандарту, проекту профессионального стандарта «Специалист в области библиотечно-информационной деятельности», а также практике библиотечной работы показана значимость для современного библиотечаря профессиональных компетенций, ориентированных на формирование его способности и готовности к осуществлению культурно-просветительской и досуговой деятельности.

Технологический подход рассматривается как концептуальная основа разработки и реализации учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке». Данный курс входит в состав основной профессиональной образовательной программы бакалавриата по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», реализуемой Кемеровским государственным институтом культуры.

Установлены межпредметные связи дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» в структуре основной профессиональной образовательной программы бакалавриата. Цель освоения данного курса сформулирована как формирование у обучающихся теоретических знаний, практических умений освоения и применения социально-культурных технологий в деятельности библиотеки. С опорой на компонентную структуру образовательных и социально-культурных технологий, предложенную профессором И. С. Пилко, выделены и охарактеризованы взаимосвязанные компоненты разработки учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке»: цель, субъекты 1 и субъекты 2, процесс, средства, методы, регламентирующая документация, результат и условия (среда реализации).

Применение технологического подхода к разработке курса позволило более точно определить содержание учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» с учетом актуальных вопросов библиотечной теории и практики; опыта реализации учебных дисциплин сходной направленности в других вузах культуры; знаний, умений и навыков, сформированных у студентов в рамках ранее освоенных курсов. Указана необходимость соответствующего учебно-методического обеспечения курса.

Отмечено, что технологический подход, положенный в основу учебной дисциплины, требует тщательной проработки как теоретического учебного материала, детально представляющего описание технологии подготовки библиотечных мероприятий различных форм, так и комплекса практических заданий, ориентированных на освоение социально-культурных технологий, актуальных в современной библиотечной практике и обеспечивающих воспроизводимость полученных в ходе обучения компетенций, знаний, умений, навыков в практической деятельности библиотечно-информационных учреждений.

Ключевые слова: бакалавр библиотечно-информационной деятельности, библиотечное образование, культурно-досуговая деятельность библиотеки, профессиональные компетенции, социально-культурные технологии, учебная дисциплина.

THE TECHNOLOGICAL APPROACH IMPLEMENTATION IN THE DEVELOPMENT OF THE SUBJECT COURSE “SOCIOCULTURAL TECHNOLOGIES IN LIBRARIES”

Zhegulskaya Yuliya Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Dean of Information and Library Technologies Faculty, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zhegulskaya@list.ru

Savkina Svetlana Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Documentation Communication Technology Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: light_foton@mail.ru

The importance of professional competence for a modern librarian aimed at the development their ability to implement cultural, educational and leisure activities has been presented on the basis of the related state education standards, professional standard project “Specialist in Libraries and Information Activities” and also on the basis of library work practice.

The technological approach is considered to be a conceptual basis for development and implementation of the subject course “Sociocultural Technologies in Libraries.” This subject course is a part of the Bachelor’s main professional education program in Libraries and Information Activities implemented by Kemerovo State University of Culture.

Intersubjective connections of the subject course “Sociocultural Technologies in Libraries” are established in the structure of the Bachelor’s main professional education program. The aim of the subject course is defined as students’ development of theoretical knowledge and practical skills of using the sociocultural technologies in libraries. The interconnected components of the development of the subject course “Sociocultural Technologies in Libraries, aim, means, study subjects, process, methods, regulatory documentation, result and environment are defined and characterised based on the educational sociocultural technologies component structure suggested by professor I.S. Pilko.

Technological approach application to the study course development allowed to clarify the content of the subject course “Sociocultural Technologies in Libraries” taking into consideration the relevant issues in theory and practice of library studies, experience of implementation of the similar subject courses in other universities of culture, students’ knowledge and skills which they developed earlier during other courses. The necessity of appropriate teaching aids for the course has been given.

It is pointed out that technological approach in the basis of the subject course requires a thorough study of both, theoretical material which describes the technology of preparation for library events and set of practical exercises aimed at studying the sociocultural technologies which are relevant in modern librarian practice and allow the reproducibility of competence, knowledge and practical skills developed during earlier education in the activities of different libraries and information institutions.

Keywords: Bachelor of Libraries and Information Activities, library education, cultural and leisure library activities, professional competence, social and cultural technologies, subject course.

Узловое предназначение библиотечной школы ещё до недавнего времени состояло в подготовке библиотекарей-библиографов высшей квалификации, способных осуществлять профессиональную деятельность в библиотеках различных видов и типов. В современных условиях происходит значительное расширение сферы профессиональной деятельности специалистов библиотечно-информационной деятельности, что требует формирования векторов подготовки кадров, адекватных вызовам времени [4]. При этом нельзя игнорировать и новые ориентиры профессиональной подготовки библиотечных кадров, представленные в профессиональном стандарте «Специалист в области библиотечно-информационной деятельности» (проект), определяющем основной целью их деятельности «своевременное и качественное удовлетворение информационных, образовательных, досуговых потребностей пользователей библиотек и содействие культурному развитию общества средствами библиотечно-информационной деятельности» [11].

Не останавливаясь на таких дискуссионных вопросах, как место и роль культурно-просветительской и досуговой деятельности в работе библиотек, отметим, что современная библиотечная практика в значительной мере ориентирована на данную деятельность, связывая ее с распространением и развитием ценностей культуры, содействием интеллектуальному развитию и социализации читателей/пользователей. Актуализируется применение социально-культурных технологий в деятельности библиотек и как средства, способствующего созданию многоликого, насыщенного и привлекательного библиотечного пространства, востребованного различными социально-возрастными группами населения.

Рассмотрение трудовых функций и действий специалиста в области библиотечно-информационной деятельности, определенных профессиональным стандартом [11], позволяет заключить, что на сегодняшний день данный специалист должен обладать компетенциями, достаточными для внедрения в деятельность библиотеки адекватного комплекса культурно-досуговых мероприятий по привлечению потенциальной читательской аудитории, популя-

ризации книги и чтения, повышению качества целевого обслуживания определенных категорий пользователей. Весомая часть трудовых функций специалиста библиотечно-информационной сферы требует особой работы по овладению социально-культурными технологиями и формированию его готовности к осуществлению культурно-досуговой деятельности библиотеки. Безусловно, подготовленные органами власти и профессиональным сообществом требования к содержанию деятельности и уровню образования библиотечного специалиста, выраженные в рассматриваемом профессиональном стандарте, имеют сопряжение с образовательными стандартами подготовки библиотечных кадров.

Федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования (ФГОС ВО 3+) по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [14] выделены профессиональные компетенции в области психолого-педагогической деятельности (ПК-24, ПК-25, ПК-26, ПК-28, ПК-29, ПК-30, ПК-31), ориентированные в том числе и на формирование у выпускника компетентности в сфере культурно-досуговой деятельности. Проведенный нами ранее анализ закрепления указанных выше профессиональных компетенций за учебными дисциплинами в структуре основных профессиональных образовательных программ [6] показал, что в вузах культуры отсутствует единый подход к подготовке бакалавров библиотечно-информационной сферы к осуществлению культурно-досуговой деятельности. Профессиональные компетенции, ориентированные на овладение социально-культурными технологиями, формирование способности и готовности к культурно-досуговой деятельности рассредоточены в рассматриваемых основных профессиональных образовательных программах (ОПОП) среди самых разнообразных учебных дисциплин.

В структуре ОПОП бакалавриата Кемеровского государственного института культуры по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» дисциплина «Социально-культурные технологии в библиотеке» относится к курсам по выбору вариативной части дисциплин учебного плана. С учетом результатов анализа закрепления профессиональных компетенций в области психолого-педагогической

деятельности, ориентированных в том числе и на формирование у выпускника компетентности в сфере культурно-досуговой деятельности, нами определены основные межпредметные связи дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» (рис. 1). Так, для освоения данного курса необходимы знания, умения и компетенции,

сформированные в результате изучения студентами дисциплин «Психология», «Педагогика», «Культурология», «Коммуникативная культура информационного аналитика», «Основы педагогического мастерства библиотекаря-аналитика», «Библиотечно-информационное обслуживание», «Связи с общественностью и реклама в ИАД».



Рисунок 1. Основные межпредметные связи дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» в ОПОП «Библиотечно-информационная деятельность»

Учебная дисциплина «Социально-культурные технологии в библиотеке» является предшествующей для изучения дисциплин «Методика преподавания библиотечных дисциплин», «Обслуживание в детской и школьной библиотеке», «Библиотечное обслуживание лиц с ограниченными возможностями здоровья», а также всех технологических курсов ОПОП, поскольку через активное вовлечение студентов в разнообразную культурно-досуговую деятельность в условиях публичных библиотек, введение в библиотечную практику творческих проектов,

программ и сценариев, в процессе совместного познания, общения и творчества студент развивает в себе необходимые профессиональные качества специалиста библиотечно-информационной деятельности. Анализ межпредметных связей курса позволил выявить спектр тем, связанных с формированием у выпускника компетентности в сфере культурно-досуговой деятельности библиотеки, но не включенных в содержание других дисциплин ОПОП, определить содержательную основу курса, а также сформулировать его цель – формирование у обучающихся теоретических

знаний, практических умений освоения и применения социально-культурных технологий в деятельности библиотеки.

В качестве концептуальной основы разработки и реализации учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» был выбран технологический подход, поскольку:

1) он является эффективным инструментом реализации требований профессионального и образовательного стандартов;

2) в миссии образовательной программы Кемеровского государственного института культуры по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» заложен технологический подход – сохраняя лучшие традиции российской высшей библиотечной школы, используя идеологию технологического подхода к библиотечно-информационному образованию, основываясь на достижениях современной науки и практики, осуществлять подготовку высококвалифицированных кадров, способных модернизировать библиотечно-информационную сферу в соответствии с изменяющимися потребностями общества;

3) содержательная основа курса предполагает ориентацию на технологический подход и понимание социально-культурных технологий в трактовке Э. А. Орловой как «системно организованных видов педагогической и творческой деятельности в сфере культуры, образования, досуга» (цит. по [13, с. 28]).

В отечественном библиотековедении технологический подход к структуре библиотечной деятельности основан на предложенном И. М. Фруминым делении библиотечной деятельности на основные циклы, процессы и операции. Существенный вклад в применение методоло-

гии технологического подхода к библиотечной деятельности внесла Е. Г. Астапович [1], предложив структурирование библиотечных процессов и детализацию технологических операций. Системное понимание библиотечной технологии обосновано в работах профессора Н. И. Гендиной [2; 3 и др.]. Профессор И. С. Пилко детально разработала прикладные аспекты библиотечной технологии, рассматривая библиотеку как технологическую систему [10]. Она предложила подход к технологическому проектированию библиотечных процессов, в соответствии с которыми библиотека рассматривается как производитель информационных продуктов и услуг. В работе И. Л. Скипор [12] обосновано использование технологического подхода в качестве методологической базы проведения научных исследований и моделирования образовательных программ подготовки кадров библиотечно-информационной сферы.

Как отмечает И. С. Пилко, технологический подход является концептуальной основой оптимизации библиотечного образования [9], а в число базовых компонентов технологии входят: цель, предмет труда, ресурсы, средства, регламенты, процессы и результат, что по многим позициям согласуется с представлениями профессора В. В. Туева о социально-культурной технологии [13]. Опора на компонентную структуру образовательных и социально-культурных технологий, предложенную И. С. Пилко [8, с. 155–157], позволила нам выделить и охарактеризовать ряд взаимосвязанных компонентов применительно к разработке учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке». Результаты применения технологического подхода при разработке данного курса представлены в табл. 1.

Таблица 1

**Реализация технологического подхода при разработке дисциплины
«Социально-культурные технологии в библиотеке»**

Компоненты технологии	Содержание компонентов технологии
Цель	Освоение студентами технологий подготовки и проведения библиотечных мероприятий различных форм, направленных на приобщение реальных и потенциальных пользователей библиотеки к культурным ценностям, чтению и книге для разностороннего развития личности в пространстве досуга

Компоненты технологии	Содержание компонентов технологии
Субъекты 1 (объекты)	Студенты, осваивающие ОПОП по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»; реальные и потенциальные пользователи библиотек
Субъекты 2	Преподаватели, студенты-организаторы библиотечных мероприятий, специалисты библиотек, обладающие компетенциями в сфере культурно-досуговой деятельности
Процессы	Подготовка и проведение библиотечных мероприятий различных форм
Методы	Эвристический, проблемно-поисковый, интерактивный, проектов, игра, демонстрации, иллюстрации, театрализации, композиции
Средства	Устные, наглядные, печатные, аудио, видео, электронные, комплексные
Результаты	Библиотечные мероприятия в традиционной и инновационной формах
Условия (среда реализации)	Вуз культуры, реализующий ОПОП по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»; библиотека в сфере социально-культурной деятельности

Цель учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» в аспекте технологического подхода была уточнена и сформулирована как овладение обучающимися системой научных знаний и практических умений подготовки и проведения библиотечных мероприятий различных форм, направленных на приобщение реальных и потенциальных пользователей библиотеки к культурным ценностям, чтению и книге для разностороннего развития личности в пространстве досуга.

Объект как компонент технологии применительно к образовательной деятельности не предполагает одностороннего технологического воздействия, следовательно, нами выделены следующие две группы *субъектов* технологии. К первой группе (субъекты 1) относятся следующие участники процесса: студенты, изучающие учебную дисциплину, а также реальные и потенциальные пользователи библиотеки, которые являются участниками библиотечных мероприятий и выступают потребителями социально-культурных услуг. Эта группа субъектов обладает следующими характеристиками: во-первых, на них направлено воздействие, и, во-вторых, они сами могут стать в субъектную позицию и инициировать, модифицировать практическую

деятельность. Ко второй группе субъектов технологии (субъекты 2) можно отнести преподавателей учебной дисциплины, студентов, которые на практике реализуют библиотечное мероприятие, а также самих библиотечных специалистов, которые обладают соответствующими компетенциями в сфере культурно-досуговой деятельности.

Процесс деятельности как элемент технологической структуры представляет собой процесс подготовки, проведения и анализа учебных занятий, а также подготовку и проведение библиотечных мероприятий как практического результата процесса обучения. К *средствам* образовательного процесса относятся различные виды дидактических, коммуникативных и технических средств обучения. Поскольку мы рассматриваем преимущественно процесс обучения тому, как подготавливать библиотечные мероприятия культурно-просветительской и досуговой направленности, то актуально говорить о таких средствах социально-культурных технологий, как: художественно-выразительные средства устной речи, музыкальные, визуальные, мультимедийные средства различных видов и жанров искусства и самостоятельного творчества, декорации, костюмы; важно выделить и технические средства: световые приборы, музыкальную аппаратуру,

мультимедийные центры и установки, установки и приборы для создания спецэффектов, игровой и специальный инвентарь и т. д.

Методы реализации технологии предполагают совокупность способов организации и осуществления учебно-познавательной деятельности, а также воплощения культурно-досугового мероприятия: эвристический, проблемно-поисковый, интерактивный, проектов, игры, демонстрации, иллюстрации, театрализации, композиции и др. Важным компонентом технологии является *ресурсная база*, от которой в значительной мере зависят многие характеристики конечного результата. Значимым ресурсом организации учебного процесса, в первую очередь, является его содержание, то есть проработанный преподавателем контент. Учебно-методическая документация, учебная и научная литература и другие учебные материалы относятся к информационным ресурсам образовательных технологий, а сценарии, методические разработки, аудиовизуальные документы – к информационным ресурсам социально-культурных технологий. *Регламентирующая документация* по разработке и реализации учебного курса вклю-

чает федеральный государственный образовательный стандарт, нормативную и методическую документацию, регуливающую образовательный процесс, локальные акты библиотек, отражающие их культурно-просветительскую и досуговую деятельность. *Результат* как компонент технологии предполагает сформированность у обучающихся комплекса знаний о социально-культурной деятельности в современной библиотечной практике, умений организации и проведения в библиотеке мероприятий культурно-просветительской и досуговой направленности и подготовленность к применению социально-культурных технологий в деятельности библиотеки.

В ходе применения технологического подхода к разработке учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» нами уточнено содержание курса, которое было определено с учетом актуальных вопросов библиотечной теории и практики; опыта реализации учебных дисциплин сходной направленности в вузах культуры; знаний, умений и навыков, сформированных у студентов в рамках ранее освоенных курсов. Тематика курса представлена в табл. 2.

Таблица 2

**Тематика дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке»
и направленность практических занятий**

Темы дисциплины	Наименования и цели практических занятий
Библиотека в сфере социально-культурной деятельности	<i>Нормативно-правовое обеспечение социально-культурной деятельности библиотеки.</i> Целью практического занятия является знакомство обучающихся с основной законодательной базой социально-культурной деятельности библиотеки как компонента современного библиотечно-информационного обслуживания. В ходе занятия студенты изучают понятийный аппарат социально-культурной деятельности библиотеки, знакомятся с содержанием нормативных документов, регламентирующих реализацию социально-культурной деятельности библиотеки. Это позволяет сформировать представления о сущности и специфике социально-культурной деятельности библиотеки
Культурно-досуговая деятельность библиотеки: понятие, содержание, функции	<i>Культурно-досуговые услуги библиотеки.</i> Цель практического занятия – формирование представлений об ассортименте культурно-досуговых услуг, предоставляемых библиотекой. В ходе занятия студенты закрепляют полученные теоретические знания о формах культурно-досуговой работы библиотеки, выявляют наиболее распространенные виды культурно-досуговой деятельности, используемые в библиотечной практике
Технологический подход к социально-культурной деятельности библиотек: сущность и специфика	<i>Технологический подход к социально-культурной деятельности библиотек.</i> Семинарское занятие направлено на закрепление теоретических знаний о понятии и сущности социально-культурной деятельности, специфике реализации социально-культурной деятельности библиотеки, видах, компонентах, этапах и функциях социально-культурных технологий библиотеки

Темы дисциплины	Наименования и цели практических занятий
Библиотечное мероприятие как единица культурно-досуговой деятельности библиотеки	<i>Виды культурно-просветительских мероприятий библиотеки.</i> Цель практического занятия – формирование представлений о видах и содержании культурно-просветительских мероприятий библиотеки. Студенты закрепляют полученные теоретические знания о назначении, видах, особенностях культурно-просветительских мероприятий библиотеки, знакомятся с основными показателями и критериями качества библиотечных мероприятий, формируют умения анализа практики библиотечной культурно-досуговой деятельности
Традиционные формы библиотечных мероприятий	<i>Методика разработки библиотечного мероприятия.</i> Целью занятия является изучение методики разработки плана библиотечного мероприятия. Практическое занятие позволяет сформировать умения самостоятельной разработки плана проведения библиотечного мероприятия
Организация и проведение литературно-художественных мероприятий	<i>Подготовка и проведение читательской конференции.</i> На примере читательской конференции студенты осваивают методику подготовки мероприятия, изучают устные формы работы с читателями
	<i>Подготовка и проведение тематической литературной гостиной.</i> На примере литературной гостиной студенты осваивают диалоговые формы работы с читателями
Организация и ведение читательских клубов и клубов по интересам	<i>Организация и ведение клубов в библиотеке.</i> Семинарское занятие направлено на изучение библиотечных клубов, их видов, значения, принципов организации
Инновационные формы библиотечных мероприятий	<i>Организация и проведение литературных игр.</i> В ходе практического занятия студенты изучают методику подготовки литературной игры как интерактивной формы работы с читателями

Разработанное нами учебно-методическое обеспечение курса «Социально-культурные технологии в библиотеке» включает рабочую программу дисциплины, тексты (конспекты) лекций, электронные презентации, практикум, методические указания по изучению курса, фонд оценочных средств и другие учебно-методические разработки. Тексты (конспекты) лекций содержат подготовленный (в значительной мере авторский) структурированный учебный материал по основным темам курса. Лучшему восприятию и переработке учебного материала способствует использование в ходе лекций электронных презентаций.

Структура учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» предполагает проведение практических и семинарских занятий. Тематика и содержание данных занятий были разработаны в соответствии с учетом цели курса и имеют выраженную практическую направленность (табл. 2).

Практические работы по дисциплине «Социально-культурные технологии в библиотеке» проводятся после теоретического изучения студентами соответствующих тем курса. Целью практических работ является закрепление теоретических знаний и приобретение практических умений и навыков организации и реализации библиотечных культурно-просветительских мероприятий различной направленности. В ходе выполнения практических работ студенты углубляют знания терминологического аппарата, знакомятся с традиционными и инновационными формами библиотечных мероприятий, овладевают практическими умениями подготовки отдельных видов культурно-просветительских мероприятий библиотеки. Выполнение студентами практических работ позволяет сформировать представление о том, где и когда изучаемые теоретические положения, практические умения могут быть использованы в будущей практической деятельности.

Технологический подход, положенный в основу учебной дисциплины, потребовал соответствующей разработки практических заданий. Изначально было определено, что каждое практическое задание, выполняемое студентами в рамках изучения курса «Социально-культурные технологии в библиотеке», должно обладать атрибутами технологии:

- «целесообразность – достижение планируемого результата с оптимальными затратами;
- процессуальность – наличие четкого алгоритма действий;
- организованность – структурная и функциональная упорядоченность, управляемость;
- нормализованность – регламентация процессов деятельности и требований к конечным результатам;
- воспроизводимость – гарантированность результата при соблюдении технологических предписаний;
- системность – целостность, взаимосвязь технологических компонентов и подсистем;
- эффективность – адекватность затрат результатам» [9, с. 8].

Разработанный практикум по дисциплине [5] включает описание практических работ и планов семинарских занятий. Описания практических работ расположены в последовательности, обусловленной логикой изложения теоретического материала, что способствует его закреплению. Предлагаемый теоретический учебный материал детально представляет описание технологии подготовки традиционных и инновационных форм библиотечных мероприятий. Задания ориентированы на освоение обучающимися социально-культурных технологий, актуальных в современной библиотечной практике, формирование у них представлений о видах и содержании культурно-просветительских мероприятий библиотеки, умений анализа практики библиотечной культурно-досуговой деятельности, выработку умений самостоятельной разработки и проведения библиотечных мероприятий различных видов. Результаты учебных заданий могут быть использованы в реальной профессиональной практической деятельности.

В описания практических работ включены необходимые для выполнения заданий краткие

теоретические сведения, примеры выполнения заданий, наглядный иллюстративный материал, поясняющий работу над учебными задачами, требования к оформлению работы, а также контрольные вопросы для самопроверки. Поскольку учебная дисциплина имеет выраженную практическую направленность, то значимым фактором ее успешного освоения студентами является выполнение ряда практических заданий по проведению мероприятий на площадках библиотек г. Кемерово. Примером внедрения в практическую профессиональную работу результатов учебной деятельности может служить участие студентов факультета информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры в подготовке и осуществлении в 2018 году социально-культурного проекта по привлечению детей к чтению «Читающие дети – будущее страны»¹, включающий проведение комплекса культурно-просветительских мероприятий, сопровождаемых интерактивными мультимедийными продуктами [7].

Собственно итоги выполнения заданий в рамках освоения студентами дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» отражают их степень готовности к решению реальных профессиональных задач в сфере библиотечно-информационной деятельности. Использование технологического подхода при разработке и реализации учебной дисциплины «Социально-культурные технологии в библиотеке» способствует результативному освоению обучающимися учебного материала курса и обеспечивает воспроизводимость полученных в ходе обучения компетенций, знаний, умений, навыков и их востребованность в практической деятельности библиотечно-информационных учреждений. В целом стоит отметить, что применение технологического подхода позволяет осуществлять подготовку компетентных выпускников, востребованных библиотечной практикой.

¹ Проект является победителем Всероссийского конкурса молодежных проектов среди образовательных организаций высшего образования в 2018 году и поддержан грантом Федерального агентства по делам молодежи (Росмолодежь)

Литература

1. Астапович Е. Г. Библиотечная технология: учеб. пособие. Ч. 1. Основы библиотечной технологии. – М.: МГИК, 1991. – 55 с.
2. Гендина Н. И. Технологический подход и библиотека: опыт категориального анализа понятий // Культура и общество: возникновение новой парадигмы: тез. докл. и сообщ. Всерос. науч. конф. – Кемерово, 1995. – Ч. 2. – С. 67–70.
3. Гендина Н. И. Высшая библиотечная школа в контексте новой парадигмы образования // Науч. и техн. б-ки. – 2000. – № 4. – С. 20–28.
4. Жегульская Ю. В. Образовательная программа Кемеровского государственного института культуры «Библиотечно-информационная деятельность»: баланс традиций и современных требований // Тр. ГПНТБ СО РАН. – 2018. – Вып. 13, т. 1. – С. 106–117.
5. Жегульская Ю. В. Социально-культурные технологии: практикум для обучающихся по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (профили «Библиотечно-педагогическое сопровождение школьного образования», «Информационно-аналитическая деятельность»), квалификация (степень) выпускника «бакалавр». – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – 44 с.
6. Жегульская Ю. В., Савкина С. В. Значимость компетентности в сфере культурно-досуговой деятельности в подготовке современного библиотекаря // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 1 (74). – С. 232–238.
7. Жегульская Ю. В., Савкина С. В. Студенческий культурно-просветительский проект по привлечению детей к чтению: от постановки проблемы к анализу результативности // Библиография. – 2019. – № 1 (420). – С. 56–63.
8. Пилко И. С. Информационные и библиотечные технологии: учеб. пособие. – СПб.: Профессия, 2006. – 342 с.
9. Пилко И. С. Технологический подход как методология научных исследований // Вестн. Челяб. акад. культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 8–12.
10. Пилко И. С. Библиотека как система: технологический подход: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 05.25.03. – М.: Москов. гос. ун-т культуры и искусств, 2001. – 44 с.
11. Профессиональный стандарт «Специалист в области библиотечно-информационной деятельности» (проект) [Электронный ресурс] // Рос. библ. ассоц.: офиц. сайт. – URL: http://www.rba.ru/cms_rba/news/uploadfiles/news/2014/23_09/4.pdf (дата обращения: 10.05.2019).
12. Скипор И. Л. Технологический подход как методологическая база проведения научных исследований и моделирования образовательных программ подготовки кадров библиотечно-информационной сферы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 1. – С. 32–50.
13. Туев В. В. Социально-культурная деятельность в таблицах и схемах: учеб. пособие. – Барнаул: АлтГУКИ, 2006. – 87 с.
14. Федеральный образовательный стандарт высшего образования по направлению 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [Электронный ресурс]: утв. приказом М-ва образования и науки РФ 11.08.2016, № 1001. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510306.pdf> (дата обращения: 07.05.2019).

References

1. Astapovich E.G. *Bibliotekhnaya tekhnologiya: uchebnoe posobie. Chast' 1. Osnovy bibliotekhnay tekhnologii* [Library technology, Part 1. Fundamentals of library technology]. Moscow, MGIC Publ., 1991. 55 p. (In Russ.).
2. Gendina N.I. Tekhnologicheskii podkhod i biblioteka: opyt kategorial'nogo analiza ponyatiy [Technological innovation and the library: the experience of the categorical analysis of the concepts]. *Kul'tura i obshchestvo: vozniknovenie novoy paradigmy* [Culture and society: the emergence of a new paradigm]. Kemerovo, 1995, part 2, pp. 67-70. (In Russ.).
3. Gendina N.I. Vysshaya bibliotekhnaya shkola v kontekste novoy paradigmy obrazovaniya [Higher library school in the context of the new paradigm of education]. *Nauch. i tekhn. biblioteki* [Scientific and technical libraries], 2000, no. 4, pp. 20-28. (In Russ.).
4. Zhegul'skaya Yu.V. Obrazovatel'naya programma Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury «Bibliotekhnoinformatsionnaya deyatel'nost'»: balans traditsiy i sovremennykh trebovaniy [Educational program of Kemerovo State Institute of Culture "Library and information activities": balance of traditions and modern requirements]. *Trudy GPNTB SO RAN* [Works of SPSTL SB RAS], 2018, iss. 13, vol. 1, pp. 106-117. (In Russ.).

5. Zhegul'skaya Yu.V. *Sotsial'no-kul'turnye tekhnologii: praktikum dlya obuchayushchih'sya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 «Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'» (profili «Bibliotечно-pedagogicheskoe soprovozhdenie shkol'nogo obrazovaniya, «Informatsionno-analiticheskaya deyatel'nost'»), kvalifikatsiya (stepen') vypusknika «bakalavr» [Social and cultural technologies: workshop for students in the field of training 51.03.06 "Library and information activities" (profiles "Library and pedagogical support of school education, "Information and analytical deyatel'nost"), qualification (degree) graduate "bachelor"]*. Kemerovo, KemGUK Publ., 2018. 44 p. (In Russ.).
6. Zhegul'skaya Yu.V., Savkina S.V. *Znachimost' kompetentnosti v sfere kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti v podgotovke sovremennogo bibliotekarya [The importance of competence in the field of cultural and leisure activities in the preparation of a modern librarian]*. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2019, no. 1 (74), pp. 232-238. (In Russ.).
7. Zhegul'skaya Yu.V., Savkina S.V. *Studencheskiy kul'turno-prosvetitel'skiy proekt po privlecheniyu detey k chteniyu: ot postanovki problemy k analizu rezul'tativnosti [Student cultural and educational project to attract children to reading: from problem statement to performance analysis]*. *Bibliografiya [Bibliography]*, 2019, no. 1 (420), pp. 56-63. (In Russ.).
8. Pilko I.S. *Informatsionnye i bibliotечnye tekhnologii: ucheb. posobie [Information and library technologies: schoolbook]*. St. Petersburg, Professiya Publ., 2006. 342 p. (In Russ.).
9. Pilko I.S. *Tekhnologicheskii podkhod kak metodologiya nauchnykh issledovaniy [Technological approach as a research methodology]*. *Vestnik Chelyabinskoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2012, no. 4 (32), pp. 8-12. (In Russ.).
10. Pilko I.S. *Biblioteka kak sistema: tekhnologicheskii podkhod: avtoref. dis. d-ra ped. nauk: 05.25.03 [Library as a system: a technological approach. Author's abstract of diss. Dr. of pedagogical sciences: 05.25.03]*. Moscow, Moscow State University of Culture and Arts Publ., 2001. 44 p. (In Russ.).
11. *Professional'nyy standart «Spetsialist v oblasti bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti» (proekt) [Professional standard "Specialist in the field of library and information activities"]*. (In Russ.). Available at: http://www.rba.ru/cms_rba/news/uploadfiles/news/2014/23_09/4.pdf (accessed 10.05.2019).
12. Skipor I.L. *Tekhnologicheskii podkhod kak metodologicheskaya baza provedeniya nauchnykh issledovaniy i modelirovaniya obrazovatel'nykh programm podgotovki kadrov bibliotечно-informatsionnoy sfery [Technological approach as a methodological basis for research and modeling of educational training programs in library and information sphere]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 1, pp. 32-50. (In Russ.).
13. Tuev V.V. *Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost' v tablitsakh i skhemakh: ucheb. posobie [Socio-cultural activities in tables and charts: schoolbook]*. Barnaul, AltGUKI Publ., 2006. 87 p. (In Russ.).
14. *Federal'nyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu 51.03.06 «Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'»: utv. prikazom M-va obrazovaniya i nauki RF 11.08.2016 № 1001 [Federal educational standard of higher education in the direction 51.03.06 "Library and information activity". Approved by the Order of the Ministry of education and science of the Russian Federation, 11.08.2016, no. 1001]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510306.pdf> (accessed 07.10.2018).

Алфавитный указатель авторов

Астафьева Т. В.	85
Балабанов П. И.	38
Басалаев С. Н.	60
Басалаева О. Г.	38
Бегунова Е. А.	50
Блинова С. А.	32
Боброва Е. И.	189
Бураченко А. И.	164
Бусыгина М. В.	55
Глушкова П. В.	125
Гук А. А.	97
Жегульская Ю. В.	212
Золотарёва С. А.	207
Казаков Е. Ф.	14
Кашеева И. А.	189
Кимеева Т. И.	134
Куприянова Е. В.	66
Лапин Е. С.	118
Лепешев Д. В.	24
Межова М. В.	207
Мороз Т. И.	60
Мосиенко С. В.	172
Осеева Ю. А.	183
Паничкина Е. В.	103
Полякова Е. А.	118
Попов Е. А.	77
Пузырёва И. А.	178
Родионова Д. Д.	110
Русинова О. А.	143
Савкина С. В.	212
Сильев В. Н.	110
Сингач А. Н.	201
Слесарь Е. А.	91
Сырвачева С. С.	150
Телегина М. С.	85
Траханов О. Н.	91
Трушина О. М.	43
Урусов Г. К.	195
Черных М. И.	195
Чжу Линьцзи	157

List of Authors in Alphabetical Order

Astafyeva T.V.	85
Balabanov P.I.	38
Basalaev S.N.	60
Basalaeva O.G.	38
Begunova E.A.	50
Blinova S.A.	32
Bobrova E.I.	189
Burachenko A.I.	164
Busygina M.V.	55
Glushkova P.V.	125
Guk A.A.	97
Zhegulskaya Y.V.	212
Zolotareva S.A.	207
Kazakov E.F.	14
Kashcheeva I.A.	189
Kimeeva T.I.	134
Kupriyanova E.V.	66
Lapin E.S.	118
Lepeshev D.V.	24
Mezhova M.V.	207
Moroz T.I.	60
Mosienko S.V.	172
Oseeva Y.A.	183
Panichkina E.V.	103
Polyakova E.A.	118
Popov E.A.	77
Puzyreva I.A.	178
Rodionova D.D.	110
Rusinova O.A.	143
Savkina S.V.	212
Silyev V.N.	110
Singach A.N.	201
Slesar E.A.	91
Syrvacheva S.S.	150
Telegina M.S.	85
Trakhanov O.N.	91
Trushina O.M.	43
Urusov G.K.	195
Chernykh M.I.	195
Zhu Linji	157

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 журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
 - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикаторм журнала);
 - 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**) 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. Справку об авторе(ах);
2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. 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
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

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.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 15.08.2019

Подписано в печать 16.07.2019

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 42.

Уч.-изд. л. 22,8. Усл. печ. л. 26,4.

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 August 15, 2019

Signed for print on July 16, 2019

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 42.

Author's sheets 22,8. Printer's sheets 26,4.

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